

# 56<sup>ESIMO</sup> FESTIVAL DEI POPOLI

RIGHT  
ARM



BELLY



Festival Internazionale  
del Film Documentario

International Documentary Film Festival





# 56<sup>ESIMO</sup> FESTIVAL DEI POPOLI

27 NOVEMBRE - 4 DICEMBRE 2015

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  
Vittorio Iervese, Vice Presidente | Vicepresident  
Lucia Landi | Vice Presidente | Vicepresident  
Giorgio Bonsanti  
Augusto Cacopardo  
Chiara Caliceti  
Gianluca Guzzo  
Antonio Pirozzi  
Mario Simondi

PRESIDENTE ONORARIO | HONORARY PRESIDENT  
Tullio Seppilli

AMMINISTRAZIONE | ADMINISTRATION  
Massimo Martini

### LUOGHI DEL FESTIVAL

Cinema Odeon, Piazza Strozzi, 2  
Spazio Alfieri, Via dell'Ulivo, 6  
Istituto Francese di Firenze, Piazza Ognissanti, 2r  
Doc at Work – Auditorium S. Apollonia, Via San Gallo, 25/a  
Museo Novecento, Complesso dello Spedale delle  
Leopoldine, Piazza Santa Maria Novella, 10  
Auditorium Stensen, Viale Don Minzoni, 25  
Teatro Puccini, Via delle Cascine, 41  
Le Murate – Progetti Arte Contemporanea, Piazza delle Murate  
Nof Club - Borgo S. Frediano, 17/19r  
Festival Videolibrary – c/o Mediateca Regionale Toscana,  
Via San Gallo, 25

DIRETTORE | FESTIVAL DIRECTOR  
Alberto Lastrucci

COORDINAMENTO | COORDINATORS  
Sandra Binazzi  
Claudia Maci

COMITATO DI SELEZIONE | SELECTION COMMITTEE  
Claudia Maci, coordinamento | Coordinator  
Sandra Binazzi, Manuela Buono, Lorenzo Dell'Agnello,  
Daniele Dottorini, Silvio Grasselli, Vittorio Iervese, Alberto  
Lastrucci, Pinangelo Marino, Carmen Zinno

IMMAGINI DEL VERBO AMARE: I DOCUMENTARI DI MARY JIMÉNEZ  
IMAGES OF THE VERB TO LOVE: THE DOCUMENTARIES OF MARY JIMÉNEZ  
Daniele Dottorini, Carmen Zinno, curatori | Curators  
Evento in collaborazione con | With the collaboration of  
WBI – Wallonie Bruxelles International

I MESTIERI DEL CINEMA: OMAGGIO A WOJCIECH STAROŃ | THE TRADES OF  
CINEMA: HOMAGE TO WOJCIECH STAROŃ  
Sandra Binazzi, Claudia Maci, curatrici | Curators  
Evento in collaborazione con | With the collaboration of  
Polish Film Institute; Istituto Polacco di Roma; Krakow Film  
Foundation

ALI NELLA CITTÀ – DERIVE E APPRODI DEI MIGRANTI CONTEMPORANEI |  
ALI IN THE CITY – CONTEMPORARY MIGRATION PATTERNS: DRIFTS AND  
DESTINATIONS  
Vittorio Iervese, Claudia Maci, coordinamento | Coordinators  
Evento in collaborazione con | With the collaboration of  
Global Governance Program/EUI; Institut français Firenze

SELEZIONE ACID PER IL 56° FESTIVAL DEI POPOLI  
ACID SELECTION FOR THE 56TH FESTIVAL DEI POPOLI  
Lorenzo Dell'Agnello, coordinamento | Coordinator  
Evento in collaborazione con | With the collaboration of  
ACID - Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion;  
Institut français Firenze; Institut français Italia; Ambasciata  
di Francia

SUI GENERIS  
Silvio Grasselli, curatore | Curator

UFFICIO PROGRAMMAZIONE E VIDEOLIBRARY  
PROGRAMMING OFFICE AND VIDEOLIBRARY  
Lorenzo Dell'Agnello, responsabile | Manager  
Maria Monteverdi  
Irene Socci

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE  
Martina Santoro, responsabile | Manager  
Elita Cannata  
Elisa Scarpa

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE  
Elisa Scarpa, responsabile | Manager  
Margherita Novelli

COORDINAMENTO VOLONTARI | VOLUNTEER COORDINATORS  
Lorenzo Dell'Agnello  
Maria Monteverdi

MODERATORI DIBATTITI | DEBATES MODERATORS  
Sandra Binazzi, Manuela Buono, Lorenzo Dell'Agnello,  
Daniele Dottorini, Silvio Grasselli, Vittorio Iervese, Alberto  
Lastrucci, Claudia Maci, Pinangelo Marino, Carmen Zinno

SEGRETARIA DI GIURIA INTERNAZIONALE | SECRETARY OF INTERNATIONAL JURY  
Edith Güntert

PERSONALE DI SALA | THEATER STAFF  
Marta Zappacosta, Manager di sala Odeon  
Virginia Sodi, Scilla De Flaviis, Managers di sala Spazio Alfieri  
Scilla De Flaviis, Manager di sala Istituto Francese

CONSULENTE TECNICO | TECHNICAL ADVISER  
Alessandro Maffei

RUNNER | RUNNER  
Simone Bartalesi

AUTISTI | DRIVERS  
Enrico Acciai  
Simone Bartalesi

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

UFFICIO COMUNICAZIONE & RELAZIONI ESTERNE  
Sandra Binazzi  
Claudia Maci  
in collaborazione con Irene Socci

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

IMMAGINE COORDINATA  
Funkyfreshfactory

SITO WEB | WEBSITE  
Lorenzo Meriggi, Digitaldesign | webmaster  
Funkyfreshfactory, elaborazione grafica | Graphic Design

SOCIAL MEDIA MANAGER  
Carmen Zinno

FOTOGRAFI | PHOTOGRAPHERS  
Ilaria Costanzo e Lorenzo Ferroni

WEB TV  
Nicola Leone, responsabile | Manager  
Eleonora Guerri

INTERPRETI | INTERPRETERS  
Assointerpreti Toscana

SOTTOTITOLI | SUBTITLES  
Sudtitles

DOC AT WORK

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

Margot Mecca, Coordinamento | Coordinator  
Daniela Colamartini

DOC AT WORK - INDUSTRY  
Manuela Buono, responsabile | Manager

DOC AT WORK - TRAINING  
Daniela Colamartini, responsabile workshop | Workshops  
Coordinator

TUTORS  
Boris Mitić  
Leena Pasanen  
Rada Sesic  
Stefano Tealdi

CATALOGO | CATALOGUE  
Sandra Binazzi

PROGETTO GRAFICO COPERTINA | COVER DESIGN  
Funkyfreshfactory

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN  
Paolo Rubei

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD  
Sandra Binazzi (s.b.)  
Manuela Buono (m.b.)  
Lorenzo Dell'Agnello (l.d.a.)  
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  
Lorenzo Grandi  
Carla Scura

FOTOLITO | PHOTOLITHOGRAPH  
Virgola Graphica, Siena

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

ISBN: 978-88-6482-019-4

© Copyright 2015 Festival dei Popoli  
© Copyright 2015 Baroni & Gori  
su licenza Festival dei Popoli  
Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata  
All right reserved | Reproduction forbidden

Finito di stampare nel mese di novembre 2015  
presso Baroni e Gori, Prato,  
per conto di Festival dei Popoli, Firenze

## SOMMARIO CONTENTS

Dario Nardella, *Sindaco di Firenze*  
6

Monica Barni, *Vicepresidente e assessore alla Cultura della Regione Toscana*  
8

Claudio Giua, *Presidente Fondazione Sistema Toscana*  
12

Marco Pratellesi, *Presidente Festival dei Popoli*  
14

Alberto Lastrucci, *Direttore Festival dei Popoli*  
16

Isabelle Mallez, *Direttrice dell'Institut français Firenze*  
18

Giurie e Premi | Juries and Awards  
24

**CONCORSO INTERNAZIONALE | LUNGOMETRAGGI**  
**INTERNATIONAL COMPETITION | FEATURE LENGTH DOCUMENTARY FILMS**  
30

**CONCORSO INTERNAZIONALE | MEDIOMETRAGGI**  
**INTERNATIONAL COMPETITION | MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS**  
40

**CONCORSO INTERNAZIONALE | CORTOMETRAGGI**  
**INTERNATIONAL COMPETITION | SHORT DOCUMENTARY FILMS**  
50

**PANORAMA**  
60

**IMMAGINI DEL VERBO AMARE: I DOCUMENTARI DI MARY JIMÉNEZ**  
**IMAGES OF THE VERB TO LOVE: THE DOCUMENTARIES OF MARY JIMÉNEZ**  
70

**I MESTIERI DE L CINEMA: OMAGGIO A WOJCIECH STAROŃ | THE TRADES OF CINEMA: HOMAGE TO WOJCIECH STAROŃ**  
126

**ALÌ NELLA CITTÀ - DERIVE E APPRODI DEI MIGRANTI CONTEMPORANEI**  
**ALI IN THE CITY - CONTEMPORARY MIGRATION PATTERNS: DRIFTS AND DESTINATIONS**  
140

**SELEZIONE ACID PER IL 56° FESTIVAL DEI POPOLI | ACID SELECTION FOR THE 56TH FESTIVAL DEI POPOLI**  
156

**DE CORRESPONDENT**  
170

**SUI GENERIS**  
184

**EVENTI SPECIALI | SPECIAL EVENTS**  
200

Indice dei film | Index of films  
224

Indice dei registi | Index of directors  
225

È l'immigrazione uno dei principali temi che la 56ª edizione del Festival dei Popoli tratterà nei oltre cento documentari che, in otto giorni, porterà a Firenze.

È un monumento di Firenze, questo festival del film documentario tra i più antichi del mondo. Ha stile e non si nasconde mai e ci sbatte in faccia la realtà grazie al potente mezzo del cinema documentario. Dalle folle del Palacongressi e del Teatro della Pergola delle prime edizioni cinquantasei anni fa, a oggi nei cinema Odeon, Spazio Alfieri e Istituto Francese, il Festival non ha mai smentito la sua missione.

Quest'anno tocca all'immigrazione, dunque, tema delicato, capace di far emergere paure e pregiudizi reconditi e di far sfogare rabbie e istinti primordiali. Da Firenze con documentari sulle proteste senegalesi degli anni '90 e i fatti di cronaca di pochi anni fa, quando uno squilibrato di estrema destra uccise alcuni venditori ambulanti in piazza Dalmazia, al Medio Oriente devastato dall'Isis, il Festival ci metterà di fronte alle nostre ansie e alle nostre speranze. Si parla di immigrazione e quindi si parla di noi. Il festival è una ricerca continua del mondo. Lunga vita ai Popoli, lunga vita al cinema.

*Dario Nardella*  
Sindaco di Firenze

Immigration is one of the major themes to be found in the 100 documentaries that will be screened over 8 days in Florence at the 56th edition of Festival dei Popoli.

One of the world's oldest festival of documentary film, is a monument of Florence. It's got style, it never hides. It flings up reality in our face thanks to the powerful means of documentary cinema. From the viewers crowding the Palacongressi and Teatro della Pergola at the early editions, 56 years ago, to the audiences now sitting at the Cinema Odeon, Spazio Alfieri, and French Institute, Festival dei Popoli has never failed its mission.

This year, the Festival's gaze zeroes in on immigration, a sensitive theme that can fuel recondite fears and prejudice as well as give vent to rage and primordial instincts. With a programme extending from Florence, with documentaries about the Senegalese protests of the Nineties and about the tragic events of just a few years ago – when a deranged far-right extremist killed two peddlers in Piazza Dalmazia – to the Middle East devastated by Da'esh, Festival dei Popoli will put us face to face with our anxieties and hopes. When it's about immigration, it's about us. The film festival is a continuous exploration of the world.

Long live Festival dei Popoli, long live cinema.

*Dario Nardella*  
Mayor of the City of Florence

È un altro tipo di cinema quello che il Festival dei Popoli, alla 56esima edizione, propone: quello della realtà più stringente, quello dei popoli lontani, delle verità e vite vissute dall'altra parte del mondo. Sono più di cento i documentari che la vetrina mondiale dei Popoli ci propone ogni anno, con ricerca e continua sperimentazione e innovazione. Ben tornato e ben rivisto caro Festival dei Popoli. Da ben cinquantasei anni ci spiega e interpreta la realtà con lo stesso spirito che nel 1959 portò un gruppo di studiosi di scienze umane, antropologi, sociologi, etnologi e mass-mediologi ad iniziare questa affascinante avventura. Oggi il festival è sopravvissuto alla trasformazione della società e all'invasione di format televisivi omologanti, e continua il suo lavoro di ricerca, di studio e di sperimentazione. L'archivio consta di ben oltre ventimila titoli. È un prezioso patrimonio per la Toscana e per l'Italia, una finestra aperta sul passato e uno sguardo acuto sul presente. La Regione Toscana rinnova il suo sostegno al Festival e prosegue la sua attività di promozione del "cinema del reale", perché in linea con l'obiettivo strategico di valorizzazione delle produzioni di qualità. Il successo che ogni anno raccoglie il Festival dei Popoli, e in generale il grande contenitore della 50 Giorni di Cinema Internazionale a Firenze, l'attenzione crescente verso film che non nascondono la realtà, ma ci scavano dentro, è un fenomeno culturale, sociale ed etico. In questo bisogno di informazione e verità c'è la speranza per il domani. Dall'interessante focus sull'immigrazione ai documentari rari d'archivio come quello degli anni '90 girato a Firenze sulla protesta dei senegalesi, dalla musica di James Brown ai danzatori del coreografo israeliano Ohad Naharin, dal regista che imbraccia la cinepresa per documentare la guerra vista in prima linea in Iraq al presidente Pepe Mujica, quello uruguayano, che si racconta dopo la sua elezione a capo di Stato. Il festival passa anche in Birmania con la storia di un musicista punk che persegue il sogno di far decollare la scena Punk a Myanmar. E ci sono anche documentari girati in Toscana. Inoltre, un momento di mercato grazie al "Doc at Work" dove i broadcaster internazionali saranno invitati a visionare i lavori in progress per acquistarli e distribuirli. La Regione Toscana continuerà a investire sulla cultura e sulla costruzione di un'offerta culturale di qualità, originale e diversa. Perché è un investimento sul nostro futuro, perché conoscere gli altri è il primo requisito per il dialogo, perché abbiamo bisogno di dialogo fra persone di lingua e cultura diverse. Buon cinema e forza "Popoli".

*Monica Barni*  
vicepresidente e assessore alla Cultura  
della Regione Toscana

It is a different kind of cinema the one proposed by Festival dei Popoli, now at its 56th edition: the cinema of the most compelling reality, the faraway peoples, the truths and lives experienced on the other side of the world. Festival dei Popoli showcases 100 films from all over the world every year, with an approach of continuous research, experimentation, and innovation. Welcome back, Festival dei Popoli, nice to see you again. You have been explaining and interpreting reality for us for 56 years with the same spirit that, in 1959, guided a group of scholars in humane sciences, anthropologists, sociologists, ethnologists, and mass-media experts to embark on this fascinating adventure. The film festival has survived the transformation of society and the invasion of standardizing TV formats; it now continues its works of research, analysis, and experimentation. Its archive counts more than 20 thousand titles, a precious heritage for Tuscany and Italy, an open window onto the past and a sharp gaze on the present. The Regione Toscana administrative division has renewed its support to Festival dei Popoli. It pursues the promotion of the 'cinema of reality' because this is in line with the strategic goal of upholding quality film productions. The success garnered every year by Festival dei Popoli – and in general by the Florence cultural hub, "50 Days of International Cinema" – and the increasing attention toward films that do not conceal, but delve into reality, constitute a cultural, social, and ethic phenomenon. This need for information and truth nurtures hope for the world to come. The festival programme deals with subjects as varied as an interesting section focused on immigration, rare archive documentaries like the one about the 1990 Florence protests of the Senegalese, the music of James Brown, the dancers of Israeli choreographer Ohad Naharin, the film-maker who took up his camera to record the frontline of the war in Iraq, or the Uruguayan President, Pepe Mujica, trying to get his story across after being elected. Festival dei Popoli goes over to Myanmar – with the story of a punk musician who pursues his dream of seeing the punk scene take off in his country – but the programme also includes documentaries shot in Tuscany. On top of this, the film industry is also involved thanks to the section "Doc at Work," where international broadcasters will be able to watch the works in progress and hear pitches for acquisition or distribution. Regione Toscana will keep on investing in culture and the construction of a high-quality, original, and diverse cultural supply because this is an investment in our future, because knowing the others is a prerequisite for dialogue, and because we need to communicate with people of different cultures and languages. Enjoy the show, and go "Popoli"

*Monica Barni*  
Vice-president and Culture Councillor  
at Regione Toscana

## L'EUROPA AMA I FESTIVAL CINEMATOGRAFICI EUROPEI

Luoghi ideali per l'incontro e lo scambio culturale, i festival offrono un contesto appassionato e accessibile al talento, alle storie e alle emozioni – in pratica, al cinema europeo.

Il programma "Europa creativa" – Sottoprogramma MEDIA dell'Unione Europea è mirato a incoraggiare la competitività dell'industria audiovisiva europea, a promuovere la sua ricca varietà e a stimolare la circolazione transnazionale dei film. Il programma riconosce il ruolo culturale, sociale ed economico svolto dai festival nel sensibilizzare l'interesse del pubblico per le opere cinematografiche europee, e ne co-finanzia oltre ottanta all'anno su tutto il territorio europeo.

Tali festival si distinguono per l'abbondanza e la diversità della loro programmazione europea, per le attività a sostegno di professionisti giovani, per l'impegno profuso nell'incremento del pubblico e nell'alfabetizzazione cinematografica nonché per la grande opportunità che offrono a professionisti e spettatori di incontrarsi e avviare rapporti professionali e sociali. Nel 2014 i festival sostenuti dal Sottoprogramma MEDIA "Europa creativa" hanno proposto oltre 20.000 proiezioni di opere europee raggiungendo circa tre milioni di cinefili.

Europa creativa – Sottoprogramma MEDIA ha il piacere di sostenere la 56ª edizione del Festival dei Popoli, sperando che questo evento ricco e stimolante sia di vostro gradimento.



## EUROPE LOVES EUROPEAN FILM FESTIVALS

A good place to meet and to exchange, festivals provide a vibrant and accessible environment for talent, stories and emotions - in short European Film.

The Creative Europe – MEDIA Sub-programme of the European Union aims to foster the European audiovisual industry's competitiveness, to promote its rich variety and to encourage the transnational circulation of films. The programme acknowledges the cultural, social and economic role of festivals in increasing audiences' interest in European films, by co-financing more than 80 of them across Europe every year.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, their activities in support of young professionals, their commitment to audience development and film literacy, and the importance they give to networking and meeting opportunities for professionals and the public alike. In 2014, the festivals supported by the Creative Europe – MEDIA Sub-programme proposed more than 20.000 screenings of European works to nearly 3 million cinema-lovers.

Creative Europe – MEDIA Sub-programme is pleased to support the 56th edition of the Festival dei Popoli. We hope you enjoy a rich and stimulating event.





All'inglese "serendipity" corrisponde il neologismo italiano "serendipità", ora presente nei più aggiornati vocabolari. Merito forse dell'omonimo, piccolo e melenso film del 2001 con Kate Beckinsale e John Cusack che mantenne anche da noi il titolo originale. La serendipità definisce la scoperta di qualcosa d'inatteso e, se possibile, piacevole. Volendo descrivere questa contingenza con un solo termine, nel 1754 lo scrittore Horace Walpole, quarto conte di Orford, propose appunto "serendipity", mutuando il termine dalla fiaba persiana *The three princes of Serendip*, che racconta di tre nobili viaggiatori alle prese con sorprendenti accadimenti.

L'esperienza mi suggerisce che, rispetto ai secoli precedenti, la serendipità è esperienza più rara perché molte delle nostre attività quotidiane tendono a escludere le sorprese sia fastidiose sia piacevoli. Merito e colpa della tecnologia. Sappiamo in anticipo che tempo farà da qui al prossimo weekend, abbiamo certezze sullo stesso sapore degli hamburger di McDonald's a Catania o a Des Moines nell'Iowa, ci fidiamo dei suggerimenti di Amazon circa quel libro che di sicuro ci piacerà, Facebook ci somministra solo notizie che c'interessano (le più stupide: delle altre, via!, possiamo fare a meno...). Perfino al cinema andiamo dopo aver visto i trailer, letto le recensioni, ascoltato i commenti degli amici. Al massimo, troviamo conferme.

Il Festival dei Popoli è invece il trionfo della serendipità. E dell'intelligenza. Non sai mai cosa t'attende quando t'accomodi sulle poltrone dell'Odeon o dell'Alfieri. Comunque, sono sorprese, che sia un film sulle sessioni di tre famosi chitarristi pop e rock o sulle immagini e voci dal cuore nero della guerra in Siria, che si parli - come quest'anno - dei migranti che in mille rivoli raggiungono le cento Lampedusa d'Europa o della comunità senegalese di Firenze ferita a morte da un folle razzista quattro anni fa. Finita la proiezione e scorsi i titoli di coda, ti prendi qualche minuto di decompressione, esci dalla sala, ti rendi conto d'aver imparato qualcosa in più rispetto a quanto già sapevi o, addirittura, d'aver scoperto realtà di cui nulla sospettavi. È in quel preciso momento che apprezzi l'intelligenza di chi ha realizzato il film e di quanti l'hanno scelto per la rassegna fiorentina (conoscendone parecchi, posso garantire l'eccezionale professionalità dei selezionatori che ogni anno visionano centinaia di proposte). Insomma, tanta serendipità. Che è quanto auguro a tutti anche quest'anno.

*Claudio Giua*  
Presidente della Fondazione Sistema Toscana

The English word 'serendipity' has been translated into Italian with a neologism, now present in the most up-to-date vocabularies. We may have to thank the little, syrupy film of 2001 with the same name, starring Kate Beckinsale and John Cusack, that was distributed in Italy with the original title. Serendipity defines the discovery of something unexpected and, possibly, agreeable. In 1754, the writer Horace Walpole, wanting to describe such contingency with one word, proposed 'serendipity.' He took his inspiration from the Persian fable *The Three Princes of Serendip*, about three noble travellers who have to cope with surprising events.

Based on my experience, I'd say that when compared with previous centuries, serendipity has now become a rarer occurrence: many of our daily activities tend to minimize surprises, whether annoying or pleasant. Technology should be both blamed and praised for this. We know in advance what the weather will be like until the next weekend. We rely on McDonald's hamburgers in Catania, Sicily, tasting the same as those in Des Moines, Iowa. We trust Amazon's recommendations about those books we will certainly like. Facebook will feature only those news that we like the most (only the stupidest: why even care about the others?). We even go to the cinema after watching trailers, reading reviews, or listening to comments from friends. At the most, our expectations are confirmed.

On the contrary, Festival dei Popoli is the triumph of serendipity. And of intelligence. You never know what to expect when you sit down in the chairs of the Odeon or the Alfieri. Something surprising, anyway, be it a film on the sessions of three famous pop-rock guitarists or the pictures and voices from the dark heart of the war in Syria. This year, you might be taken by surprise by a section about the migrants who are arriving to the hundred Lampedusas of Europe in a thousand rivulets, or a special event with the Senegalese community of Florence, wounded to death by a psychotic racist four years ago. When the screening is over and the end credits have rolled, you take a few minutes of decompression, get out of the theatre, and realize you've learned a little more than you already knew, if not found out an entire reality you knew nothing about. That is the moment when you appreciate the intelligence of those who realized the film and of those who selected it for the Florence film festival. (I know a few of them, and I can guarantee about the exceptional professionalism of the selectors that scrutinize hundreds of films every year.) In short, I wish everyone countless instances of serendipity this year too.

*Claudio Giua*  
President of Fondazione Sistema Toscana



“Appena ho visto il bambino mi si è gelato il sangue. Non c’era nulla che potessi fare per lui. L’unica cosa che potevo fare era far sentire l’urlo del suo corpo che giaceva a terra, e così ho fatto”. Nilufer Denir è la fotoreporter ventinovenne turca che ha scattato la foto di Aylan Kurdu, il bambino di tre anni trovato morto sulla spiaggia di Bodrum, il 3 settembre 2015. Un’immagine che ha fatto il giro del mondo, costringendo giornalisti, politici, cittadini a riflettere e interrogarsi. Un atto di straordinario giornalismo che ha avuto un impatto molto più forte di tanti editoriali, analisi e reportage sull’immigrazione. Ma perfino quella foto non ha superato il limite di un racconto che ha sempre un solo punto di vista: il nostro. Quello di chi sta dall’altra parte, di chi vede arrivare “l’altro” sulla propria terra, nella propria casa.

Milioni di profughi sono in marcia per terra e attraverso il mare. Uno spostamento di popoli che cambierà completamente l’Europa, e non solo. Qualcosa che i nostri governi e l’UE leggono come un’emergenza da risolvere. Una marcia di speranza per chi parte da dove tutto è perduto. “Spero che arriveremo vivi” dice uno dei disperati che si appresta a lasciare le coste del Marocco per raggiungere Gibilterra su un piccolo gommone stipato di profughi. Chi parte ha messo in conto di morire. È il grande racconto dell’immigrazione visto con gli occhi degli “altri”, di quelli che guardano a noi come una promessa di futuro: sono i disperati che sbarcano a Lampedusa, che attraversano a piedi i boschi dell’Ungheria, che aspettano un’occasione abbracciati alle scogliere di Ventimiglia o che vivono nella giungla di Calais, da dove ogni giorno tentano il passaggio sulla Manica per entrare nel Regno Unito.

Al racconto dell’immigrazione visto con gli occhi degli “altri”, di chi scappa da una guerra o da una situazione senza futuro, la 56ª edizione del Festival dei Popoli dedica un focus composto da numerosi film e da un incontro pubblico. La scelta probabilmente apparirà logica, vista la grande attualità del tema; a noi – nei mesi appena trascorsi, mentre preparavano il programma – è apparsa una scelta *necessaria* per un festival che, fine dalle sue origini, ha posto al centro della riflessione non solo la potenza visiva e visionaria del linguaggio cinematografico, ma anche la possibilità del cinema di essere strumento utile alla formazione di una coscienza sociale. I flussi migratori stanno ridisegnando il mondo, cambiando la società, scrivendo una storia che sarà uno dei grandi temi di questo Millennio: il Festival dei Popoli vi invita prendere parte attiva alle riflessioni innescate da questo grande ed inarrestabile fenomeno.

Questo straordinario racconto del mondo che è il Festival dei Popoli si rinnova ogni anno grazie ai finanziamenti di enti pubblici e privati che, nonostante le difficoltà economiche degli ultimi tempi, non hanno mancato di sostenere il nostro lavoro. A tutti loro va il nostro ringraziamento. Desidero approfittare di queste poche righe rimaste per un abbraccio affettuoso e riconoscente a Alberto Lastrucci, direttore del Festival, e alle sue più strette collaboratrici, Sandra Binazzi e Claudia Maci, ai vice presidenti Lucia Landi e Vittorio Iervese, al comitato direttivo tutto; ai selezionatori e ai collaboratori: la loro professionalità, competenza e passione rendono questo Festival uno dei più prestigiosi al mondo.

Marco Pratellesi  
Presidente del Festival dei Popoli

“As soon as I saw the child my blood froze. There was nothing I could do for him. The only thing that I could do was let the scream from his body lying on the ground be heard. And so I did.” Nilufer Denir is the Turkish photo reporter, 29, who took the picture of Aylan Kurdu, the three-year old child found dead on the beach of Bodrum on September 3, 2015. This image has gone round the world, obliging journalists, politicians, and citizens to reflect and question themselves. This extraordinary act of journalism had a much stronger impact than the plethora of editorials, analyses, and reportages on immigration. However, even that picture could not overcome the limit of storytelling with one point of view: ours – the point of view of those who are on this side, and see ‘the other’ come in their land and their home.

Millions of refugees are on the move by land and sea. Entire populations are shifting, changing Europe completely and other lands as well. Our governments and the EU read this as an emergency that must be solved. These people set off from where they lost everything looking for hope. “I hope we will arrive still alive,” says one of the desperate who is about to leave from the coast of Morocco towards Gibraltar on board a small rubber boat packed with refugees. Those who leave take death into account. This is the story of immigration seen with the eyes of ‘the others,’ those who look at us and see a promise of future, the people in despair that sail to Lampedusa, walk all the way through the woods in Hungary, wait for a chance clinging to the cliffs in Ventimiglia, or live in the jungle of Calais, waiting to find an opportunity to get across the Channel and set foot in the UK.

The 56<sup>th</sup> edition of Festival dei Popoli dedicates a focus section with several films and a public meeting to the narratives of migration from the point of view of these ‘others’ – the people running from war or from a dead-end. This choice might seem logical, in the light of the current news; but to us – while preparing the programme over the past few months – it seemed *necessary*. Since its origins, the work of this festival has revolved around the visual and visionary powerfulness of cinematic language as well as the potential of cinema to contribute to the formation of social consciousness. Migration flows are redesigning the world, changing society, and telling a story that will be one of the great themes of this Millennium: Festival dei Popoli invites you all to take active part in the reflections triggered by this huge, overwhelming phenomenon.

The extraordinary account of the world offered by Festival dei Popoli is renewed every year thanks to funds from public bodies and private organizations. In spite of the recent financial difficulties, they didn’t fail to support our job. We thank all of them.

I wish to take advantage of the few remaining lines and acknowledge, with affection and gratitude, the work of: Alberto Lastrucci, the Festival director, his closest co-workers, Sandra Binazzi and Claudia Maci, vice-presidents Lucia Landi and Vittorio Iervese, the whole board of director as well as the programmers and all the collaborators – their professionalism, competence, and passion make this Festival one of the most prestigious all over the world.

Marco Pratellesi  
President of Festival dei Popoli

Per realizzare l'immagine di questa edizione, il team Funky Fresh Factory, dopo aver realizzato prove e bozzetti al computer, aveva bisogno di un giubbotto salvagente vero, uguale a uno di quelli che – in tv o sulle pagine dei giornali – abbiamo visto indossare dai profughi del mare intercettati e soccorsi dalle autorità costiere. Il giubbotto utilizzato per la fotografia del manifesto lo abbiamo acquistato su internet a 27,98 Euro, spese di spedizione comprese. Ce lo ha consegnato una mattina uno dei tanti corrieri che quotidianamente entrano in ufficio per recapitare o prelevare quei pacchetti, sempre meno ingombranti e sempre più leggeri, che contengono "il cinema", vale a dire le copie di proiezione dei film che compongono il nostro programma. Quando abbiamo aperto la scatola ed esaminato il contenuto, un bellissimo giubbotto salvagente color arancio fosforescente, non ho potuto fare a meno di ripensare a quei 27 euro e 98 centesimi: se per molti si tratta di una cifra modesta, per tanti altri è probabilmente al di sopra delle proprie possibilità. Chissà quale può essere il valore reale di questo oggetto per chi si trova costretto a farne uso. Per coloro che misurano sulla propria pelle la differenza tra la salvezza e la tragedia. Non so cosa abbiano pensato i miei colleghi, ricordo però che – una volta riposto il salvagente nella scatola – per qualche ora a nessuno è venuta voglia di scherzare.

Ancor più rilevante dell'oggetto in sé mi sembrano essere le scritte fatte a mano che integrano la fotografia e ci ricordano che, "dentro" l'oggetto, c'è una persona. Al di là del riferimento diretto a una delle sezioni in programma, dedicata alle derive e agli approdi dei migranti contemporanei, vorrei affidare all'iconicità del nostro manifesto un'ulteriore considerazione che credo pertinente per illustrare il taglio e i contenuti dell'intero festival: l'unione imprescindibile tra realtà fotografica e verità soggettiva. È tratto comune a tutti i film che presentiamo la compresenza di un'elevata qualità tecnica ed estetica – elementi che denotano la padronanza del mezzo espressivo – insieme a un preciso taglio personale, una dimensione soggettiva che non si nasconde "dietro" l'immagine, ma che la permea e ne diventa uno degli elementi sostanziali. I documentari che presentiamo sono opere di creazione che, pur nutrendosi di fatti, di storie, di vicende prelevate dalla realtà, approdano poi a punti di vista meditati, a riflessioni personali, in un'elaborazione artistica che di quella medesima realtà si propone come commento. Non possiamo che restare affascinati dal valore e dall'importanza di queste opere che ci permettono di approfondire la nostra conoscenza dei fatti del mondo e accendono la nostra attenzione sulla complessità delle emozioni umane. Ancora una volta rinnovo il mio invito a lasciarci conquistare dall'incantesimo della realtà.

*Alberto Lastrucci*  
Direttore del Festival dei Popoli

In order to realize the image of this edition, the Funky Fresh Factory team – after several drafts and sketches in computer graphics – needed an actual life vest, like those we saw, in TV or newspapers, worn by the sea refugees found and rescued by the coast guard. We bought the vest used for the photo shoot, which can be seen in the festival poster, on the internet at 27.98 Euros, including shipment. It was delivered one morning by one of the many couriers who come daily to our offices to deliver or collect those less and less voluminous and ever lighter parcels that contain 'the cinema,' i.e. the screening prints or DCPs of the films that make up our programme. When we opened the box and perused its content, a beautiful fluorescent orange life vest, I couldn't help rethinking about those 27 euros and 98 cents: a modest amount for many, likely to be above their possibilities for many others. How could we determine the actual value of this object for those who are compelled to use it? For those who measure the difference between safety and tragedy on their own skin? I don't know what my co-workers thought, but I do remember that, once the life vest was replaced in its box, no one felt like joking for a few hours.

The hand writings integrating the photograph seem to me even more important than the object *per se*. They remind us that a person is supposed to be 'inside' the object. Besides the direct reference to one of the festivals sections, the focus section on the drifts and destinations of contemporary migration, I rely on the iconicity of our poster to convey the outlook and contents of the entire programme: the essential unity of photographic reality and subjective truth. A common trait in our films this year is the coexistence of high technical and aesthetic quality – factors denoting mastery of the medium – along with a clear-cut personal outlook, a subjective dimension that does not hide 'behind' the picture but permeates it, becoming one of its substantial elements. The documentaries we are presenting are works of creation. They are fuelled by facts, stories, vicissitudes taken from reality, but then attain the quality of meditated points of view and personal reflections through an artistic elaboration that is a commentary of that same reality. We can only be mesmerized by the value and importance of these works. They allow us to enhance our knowledge of world facts and kindle our attention to the complexity of human emotions. Once again, I invite you all to be conquered by the spell of reality.

*Alberto Lastrucci*  
Director of the Festival dei Popoli

Come fare 'grande letteratura' a partire da quelli che potremmo definire gli 'scritti del reale'? L'attribuzione del premio Nobel 2015 a Svetlana Alexievitch ce lo testimonia con forza ed il cinema è grande soprattutto quando si fa specchio del mondo nel quale viviamo, con le sue incertezze e domande irrisolte.

Lo spirito del Festival dei Popoli sa cogliere perfettamente questa complessità e le scelte di programmazione sono ampiamente condivise dall'Institut français Firenze, per il quale è sempre un piacere ed un onore collaborarvi attivamente. Una tale 'difesa' del cinema documentario d'autore e di ricerca, con uno sguardo alla realtà internazionale, all'interno della "50 giorni di cinema internazionale a Firenze", suscita la nostra piena ammirazione.

Quest'edizione dedicherà ancora ampio spazio alla creazione francese, attraverso una selezione di film, dibattiti e incontri. Per l'Institut français è stato naturale sostenere l'invito fatto a due importanti enti che supportano cineasti e documentaristi costretti a lavorare, spesso, ai margini del mercato audiovisivo: l'ACID – Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion e la SCAM – Société civile des auteurs multimédia.

Il Festival dei Popoli ci offre l'opportunità di sottolineare l'importanza dell'attività condotta sia dall'ACID, da oltre 23 anni in campo per la promozione del cinema indipendente, a sostegno della libertà d'espressione e sempre alla ricerca di punti di visti 'altri', che dalla SCAM, società di diritti d'autore che permette ai documentaristi, grazie ad importanti aiuti finanziari, di realizzare i propri progetti e ne promuove la qualità con l'assegnazione di premi.

Entrambe queste istituzioni francesi hanno compreso la comunione d'intenti delle loro missioni, tanto in Francia quanto all'estero, e riconosciuto l'attività significativa del Festival dei Popoli. Il loro comune scopo è quello di promuovere e diffondere la creatività e la totale indipendenza dei registi che, nonostante frequenti difficoltà, proseguono la produzione di film d'autore. Questo aspetto sarà evidente sullo schermo del cinema Odeon: un bel regalo alla città di Firenze e ai tutti gli spettatori!

Programmare significa scegliere: tra tutte le scelte che spettano a noi, dirigenti di istituzioni culturali, quelle del Festival dei Popoli – e più in generale di questo incredibile contenitore che è la "50 giorni" – cercano di proporre una selezione quanto più rappresentativa della creazione contemporanea e della sua riflessione sul mondo. La Francia deve fare sentire la propria voce, sperando di portarla con intelligenza e originalità!

Per tutte queste ragioni, sento personalmente il legame tra il Festival dei Popoli e l'Institut français come una preziosa 'affinità elettiva'.

*Isabelle Mallez*

Direttrice dell'Institut français Firenze

How to create 'great literature' using those that we could define 'documentary writings' as a point of departure? The 2015 Nobel awarded to Svetlana Alexievich is a powerful testimony to this, just as cinema is great especially when it becomes the mirror of the world in which we live, with its unresolved questions and uncertainties.

The spirit of Festival dei Popoli can capture this complexity. Its programming choices are largely shared by the Institut français Firenze, always glad and proud to take an active part in it. We find this 'defence' of documentary, author film, and research cinema carried out with an international perspective within the "50 giorni di cinema internazionale a Firenze" Event utterly admirable.

Once again, this festival edition will devote considerable room to French creation through a selection of films, debates, and meetings. It was natural for the Institut français to endorse the invitation to two important organizations committed to the support of film- and documentary-makers who are often compelled to work at the margins of the audio-visual market, such as ACID – Association du cinéma indépendant pour sa diffusion (Association of independent film-makers for the exposure of independent films) and SCAM – Société civile des auteurs multi-média (Civil Society of Multimedia Authors).

Festival dei Popoli is giving us the opportunity to underline the importance of the activities implemented by both ACID, that has been fighting for 23 years in favour of the promotion of independent film, freedom of expression, and the research of 'other' points of view, and SCAM, an association that helps documentary authors, by way of important financial aids, to realize their projects and promotes their quality by granting awards.

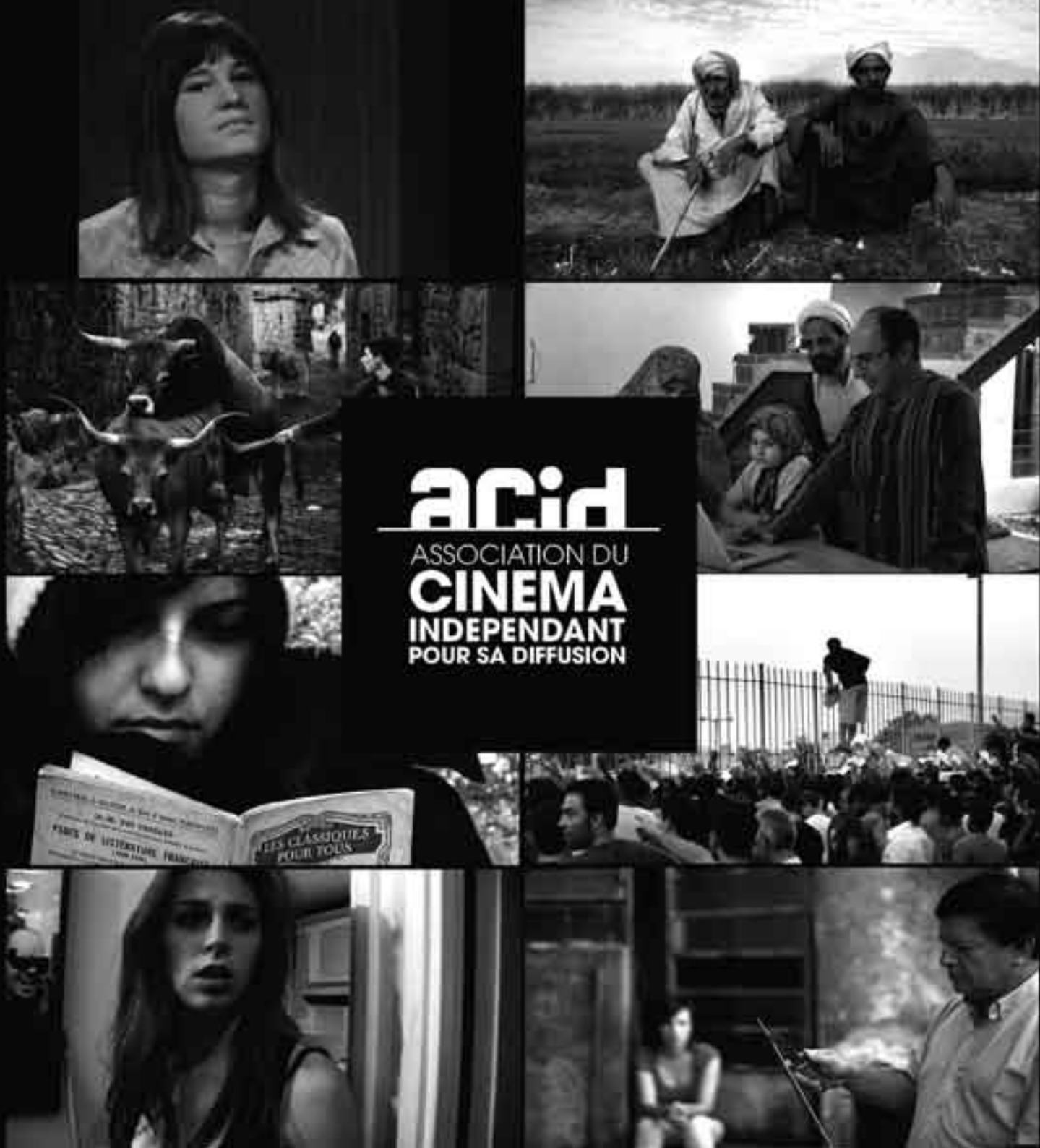
Both these French institutions have understood how their missions work in the same direction, in France and abroad, and acknowledged how significant the activity of Festival dei Popoli is. Their shared goal is to promote creativity and total independence of film-makers who, in spite of all difficulties, pursue the production of quality films. This will be manifest on the screen of the Cinema Odeon, a beautiful gift for the city of Florence and all the audience!

To programme means to choose: among the choices that are up to us, managers of cultural institutions, those of Festival dei Popoli – and more in general, those of this incredible 'Pandora's box,' the "50 giorni" event – try to offer a selection that represents contemporary creation and its reflection on the world as much as possible. The voice of France should be heard loud and clear, hoping to speak with intelligence and originality!

For all these reasons, I perceive the bond between Festival dei Popoli and Institut français as a precious 'elective affinity.'

*Isabelle Mallez*

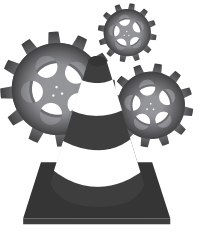
Director of Institut français Firenze



**acid**  
ASSOCIATION DU  
**CINEMA**  
INDEPENDANT  
POUR SA DIFFUSION

# 56 ESIMO FESTIVAL DEI POPOLI

Festival Internazionale del Film Documentario



DOC AT WORK



**DOC**  
**AT WORK**  
INDUSTRY DAYS



## AFIC – ASSOCIAZIONE FESTIVAL ITALIANI DI CINEMA

Nel complesso del sistema audiovisivo italiano, i festival rappresentano un soggetto fondamentale per la promozione, la conoscenza e la diffusione della cultura cinematografica e audiovisiva, con un'attenzione particolare alle opere normalmente poco rappresentate nei circuiti commerciali come ad esempio il documentario, il film di ricerca, il cortometraggio. E devono diventare un sistema coordinato e riconosciuto dalle istituzioni pubbliche, dagli spettatori e dagli sponsor. Per questo motivo e per un concreto spirito di servizio è nata nel novembre 2004 l'Associazione Festival Italiani di Cinema (AFIC). Gli associati fanno riferimento ai principi di mutualità e solidarietà che già hanno ispirato in Europa l'attività della Coordination Européenne des Festivals. Inoltre, accettando il regolamento, si impegnano a seguire una serie di indicazioni deontologiche tese a salvaguardare e rafforzare il loro ruolo. L'AFIC nell'intento di promuovere il sistema festival nel suo insieme, rappresenta già oggi più di trenta manifestazioni cinematografiche e audiovisive italiane ed è concepita come strumento di coordinamento e reciproca informazione. Aderiscono all'AFIC le manifestazioni culturali nel campo dell'audiovisivo caratterizzate dalle finalità di ricerca, originalità, promozione dei talenti e delle opere cinematografiche nazionali e internazionali. L'AFIC si impegna a tutelare e promuovere, presso tutte le sedi istituzionali, l'obiettivo primario dei festival associati.

Within the framework of the Italian audiovisual system, film festivals are fundamental in the promotion, awareness and diffusion of cinema and audiovisual culture, as they pay particular attention to work that is usually not represented by commercial circuits, such as, for example, documentaries, experimental films and short films. And they must become a system that is coordinated and recognized by public institutions, spectators and sponsors alike. For this reason, and in the explicit spirit of service, the Association of Italian Film Festivals (AFIC) was founded in November, 2004. The members follow the ideals of mutual assistance and solidarity that are the guiding principles of the Coordination Européenne des Festivals and, upon accepting the Association's regulations, furthermore strive to adhere to a series of ethical indications aimed at safeguarding and reinforcing their role. In its objective to promote the entire festival system, the AFIC already represents over thirty Italian film and audiovisual events and was conceived as an instrument of coordination and the reciprocal exchange of information. The festivals that are part of the AFIC are characterized by their search for the new, originality, and the promotion of talent and national and international films. The AFIC is committed to protecting and promoting, through all of its institutional branches, the primary objective of the member festivals.



**I nostri piccioni  
non stanno seduti sui rami.**

Da 10 anni l'AFIC - Associazione Festival Italiani di Cinema è attiva nel promuovere le manifestazioni culturali nel campo dell'audiovisivo caratterizzate dalle finalità di ricerca, originalità, promozione dei talenti e delle opere cinematografiche nazionali ed internazionali.

E da quest'anno i festival associati saranno ancora più uniti. Una staffetta cinematografica porterà i migliori titoli da un festival al successivo, collegando di volta in volta tutto il territorio nazionale. Vieni a scoprirli nello Spazio Affici.

AFIC - Via Santa Dorotea 4 - 00187 Roma - Tel. 06/47811111 - [info@aficfestival.it](mailto:info@aficfestival.it) - [www.aficfestival.it](https://www.aficfestival.it) - [Facebook](#) - [Twitter](#)

**[www.aficfestival.it](http://www.aficfestival.it)**

## GIURIE E PREMI | JURIES AND AWARDS

### GIURIA INTERNAZIONALE | INTERNATIONAL JURY

Jos de Putter (Paesi Bassi), João Matos (Portogallo), Eva Sangiorgi (Italia)

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

Jos de Putter (Netherlands), João Matos (Portugal), Eva Sangiorgi (Italy)

The International Jury will assign the following prizes: Best Feature-Length Documentary Award (8,000 euro, divided equally between the director and the production), Best Mid-Length Documentary (4,000 euro, divided equally between the director and the production), Best Short-Length Documentary Award (2,500 euro, divided equally between the director and the production), “Gian Paolo Paoli” Award to the Best Ethno-anthropological Film.

### PREMIO CINEMAITALIANO.INFO – CG ENTERTAINMENT CINEMAITALIANO.INFO – CG ENTERTAINMENT AWARD

Giuria: Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri

I film presentati nella sezione Panorama concorrono al Premio Cinemaitaliano.info – CG Entertainment. La giuria è composta dalla redazione di cinemaitaliano.info (www.cinemaitaliano.info). Il premio consiste nella pubblicazione del film nella collana DVD “POPOLI doc” edita da CG Entertainment (www.cgentertainment.it).

Jury: Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri

The films of the “Panorama” section compete for the Cinemaitaliano.info – CG Entertainment Award. 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” published by CG Entertainment (www.cgentertainment.it).

### PREMIO “GLI IMPERDIBILI” | “GLI IMPERDIBILI” AWARD

Il Premio distribuzione in sala: “Gli Imperdibili” è realizzato grazie ad 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).

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).

### PREMIO MYMOVIES.IT – IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

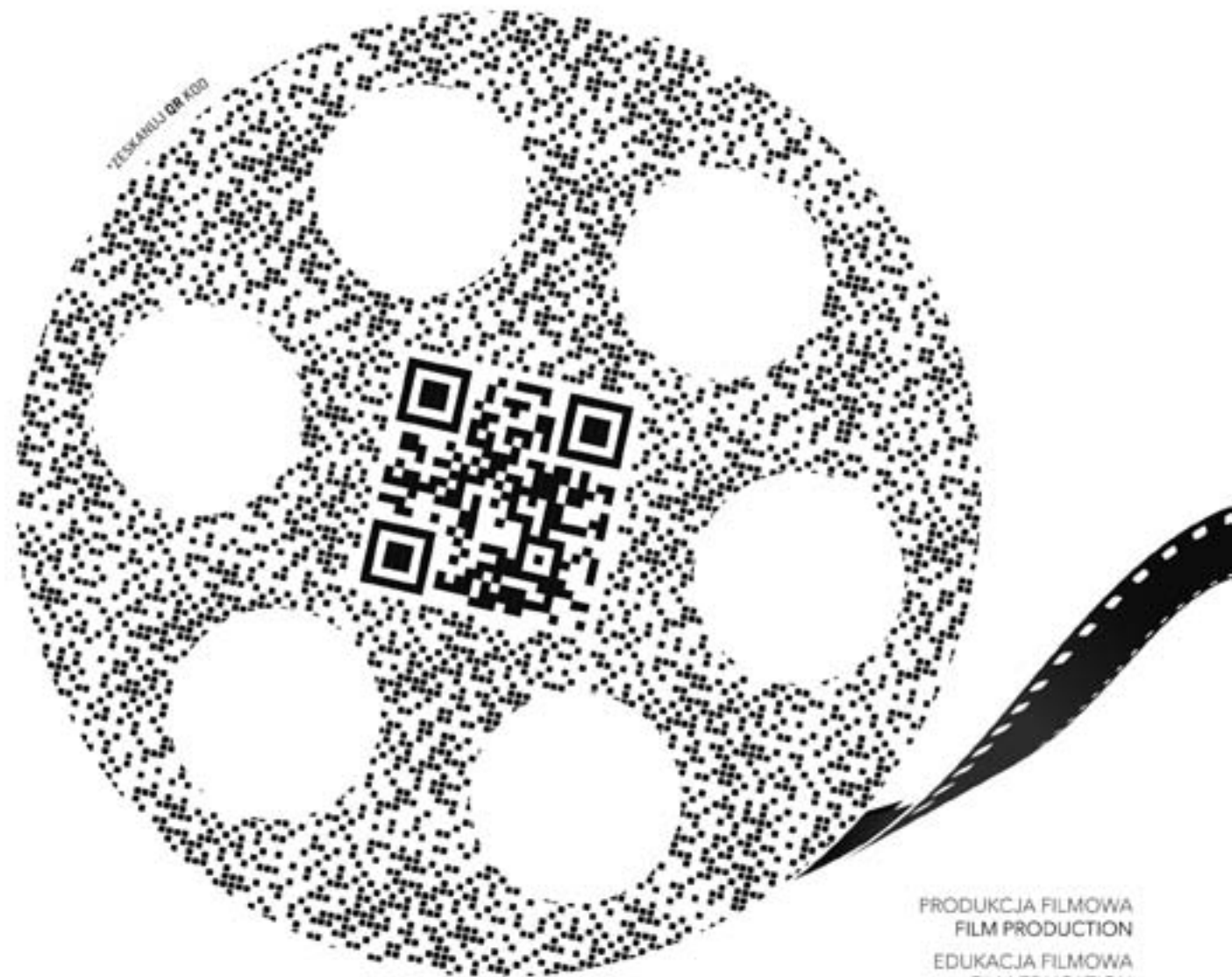
**MYMOVIESLIVE!** è la piattaforma **STREAMING** di MYmovies.it che offre in video on demand una preziosa selezione di film dai maggiori Festival Internazionali. Grazie alla partnership con il Festival dei Popoli, **vota i Film del Concorso Internazionale e ricevi gratis un abbonamento UNLIMITED a MYMOVIESLIVE! di 1 mese.** Vota inviando un **SMS al 3421497201** con Codice Film indicato in brochure e un voto da 1 a 5.

### MYMOVIES.IT AUDIENCE AWARD

**MYMOVIESLIVE!** the **STREAMING** platform of MYmovies.it offering on demand a precious selection of films from major international festivals. Thanks to the partnership with the Festival dei Popoli, **you can vote for the films of the International Competition and receive a free subscription to MYMOVIESLIVE UNLIMITED!** Vote by sending an **SMS to 3421497201** with the Film Code you find in the festival’s brochures and a rate the Film from 1 to 5.

[www.mymovies.it/live](http://www.mymovies.it/live)

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



PRODUKCJA FILMOWA  
FILM PRODUCTION  
EDUKACJA FILMOWA  
FILM EDUCATION  
FESTIWALE FILMOWE  
FILM FESTIVALS

PROMOCJA POLSKIEGO FILMU ZA GRANICĄ  
PROMOTION OF POLISH FILMS ABROAD

KINA  
CINEMAS

WWW.PISF.PL



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ  
POLISH FILM INSTITUTE

## GIURIA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL JURY



### JOS DE PUTTER

Jos de Putter ha esordito come regista nel 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 esordio 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. 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. 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. Nel 2014 il Festival dei Popoli ha dedicato la sezione Filmmaker in Focus al suo lavoro ed ha presentato in prima mondiale il cortometraggio *The Shot*.

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 'closed'. Also partly set in Chechnya, and highly succesful, 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. 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). In 2014 Festival dei Popoli dedicated the section Filmmaker in Focus to his work and presented the world premiere of the short film *The Shot*.



## JOÃO MATOS

João Matos è nato a Lisbona, dove vive e lavora. Si è laureato in sociologia ed è produttore cinematografico per Terratrema Filmes e altre società dal 2002. Ha prodotto film come *Lacrau* di João Vladimiro (2013), *Bab Sebta* di Frederico Lobo e Pedro Pinho (2008), *Provas, Exorcismos* di Susana Nobre (2015), *Um fim do mundo* di Pedro Pinho (2013), *Deportado* di Nathalie Mansoux (2012), *Revolução industriale* di Frederico Lobo e Tiago Hespanha (2014) *Linha Vermelha* di José Filipe Costa (2011), *As Cidades e as Trocas* di Luisa Homem e Pedro Pinho (presentati al Festival dei Popoli nel 2014). Questi film sono stati premiati e mostrati in festival come Cannes, Berlinale, Cinéma du Réel, FID Marseille, BAFICI, Rotterdam, Visions du Réel, Locarno, Rio de Janeiro, CPH.DOX, Mar del Plata, Viennale o FICUNAM. Attualmente sta producendo i nuovi film di registi come Tiago Hespanha, Pedro Pinho, Leonor noivo, Marília Rocha, João Vladimiro, Valérie Massadian, Gaston Solnick, Claudia Varejão, Joana Pimenta o Adirley Queiroz. Tra le sue attività, fa parte del collettivo musicale *München*.

João Matos, born in Lisboa where he lives and works, he graduated in sociology and has worked as a producer at Terratrema Filmes and other companies since 2002. He produced films like *Lacrau* by João Vladimiro (2013), *Bab Sebta* by Frederico Lobo and Pedro Pinho (2008), *Provas, Exorcismos* by Susana Nobre (2015), *Um fim do mundo* by Pedro Pinho (2013), *Deportado* by Nathalie Mansoux (2012), *Revolução industriale* by Frederico Lobo and Tiago Hespanha (2014) *Linha Vermelha* by José Filipe Costa (2011) or *As Cidades e as Trocas* by Luisa Homem and Pedro Pinho (screened at Festival dei Popoli in 2014). These films were prized and screened in festivals like Cannes, Berlinale, Cinéma du Réel, FID Marseille, Bafici, Rotterdam, Visions du Réel, Locarno, Rio de Janeiro, CPH.DOX, Mar del Plata, Viennale or FICUNAM. He's currently producing new films by directors like Tiago Hespanha, Pedro Pinho, Leonor Noivo, Marília Rocha, João Vladimiro, Valérie Massadian, Gaston Solnick, Claudia Varejão, Joana Pimenta or Adirley Queiroz. He is also a part of the musical collective *München*.



## EVA SANGIORGI

Eva Sangiorgi si è laureata in scienze della comunicazione presso l'Università di Bologna. Dal 2003 vive a Città del Messico dove produce progetti di artisti contemporanei. L'ultimo lavoro, *Lung Neaw*, debutto dell'artista Rirkrit Tiravanija, è stato presentato nella sezione Orizzonti della 68 Mostra del Cinema di Venezia. Ha lavorato come programmatrice per numerosi festival cinematografici, tra cui il Festival del cinema latinoamericano a Bologna; FICCO, di cui è tra i soci fondatori; il Festival de México y Cine Planeta, a Cuernavaca, Morelos; Los Cabos International Film Festival, dove è programmatrice associata. Ha lavorato come programmatrice e corrispondente per altri eventi come il Werkleiz Centre for Media Art di Halle, in Germania, FICValdivia in Cile e Panorama in Brasile.

Nel 2011 ha fondato l'UNAM FF, incentrato sul cinema d'autore e l'avanguardia del cinema contemporaneo. FICUNAM di cui è attualmente direttrice ha avuto, tra gli ospiti speciali, Apichatpong Weerasethakul, Artavazd Pelechian, Darezhan Omirbayev, Chantal Akerman, Jonathan Rosenbaum per citarne alcuni, e ha pubblicato la prima monografia di Masao Adachi, e la teoria del montaggio di Pelechian.

She studied a degree in Communication Sciences at the University of Bologna. Since 2003 she lives in Mexico City where produces projects with contemporary artists. Her latest work, *Lung Neaw*, and debut of the contemporary artist Rirkrit Tiravanija, was presented at the Orizzonti Section of the last Mostra del Cinema di Venezia. She has worked as a programmer in several film festivals including the Latin American Film Festival in Bologna, Italy; FICCO, where she is a founding member; the Festival de México y Cine Planeta, in Cuernavaca, Morelos; Los Cabos International Film Festival, where she's associated programmer. She worked as a guest programmer and correspondent for other events such as the Festival Werkleiz Centre for Media Art of Halle, in Germany, FICValdivia in Chile and Panorama in Brazil.

In 2011 she founded the UNAM International Film Festival, focused on arts films and the avant-garde of contemporary cinema, Festival which she's currently heads.

FICUNAM have stayed among the special guests Apichatpong Weerasethakul, Artavazd Pelechian, Darezhan Omirbayev, Chantal Akerman, Jonathan Rosenbaum for name a few, and has published the first monograph of Masao Adachi, and the Pelechian's Mounting theory.



**CONCORSO INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL COMPETITION**

**LUNGOMETRAGGI  
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY FILMS**

**Nº de Vagas**

Segurado Contra F  
e Furto de Veicu

Lei Municipal Nº 11-367 - 11

Slovacchia, 2015, 73', col.

Regia: Palo Korec  
Fotografia: Ján Meliš  
Montaggio: Peter Kordac  
Suono: Jan Ravasz  
Musica: Lubica Malachovska  
Cecovska  
Produzione: Artileria

Contatto: Ján Meliš, Artileria  
Email: melis@artileria.sk

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Palo Korec ha iniziato la sua carriera cinematografica come assistente cameraman per STV Bratislava. Dopo aver completato gli studi ha lavorato come aiuto regista e produttore per SFT Koliba. Ha studiato regia cinematografica e televisiva e attualmente è regista free-lance.

Palo Korec began his film career as an assistant cameraman for STV Bratislava. After completing his studies he worked as an assistant director and producer for SFT Koliba. He studied film and TV directing. He is currently a free-lance director.

Filmografia (documentari)  
2015: Waiting Room  
2013: Exhibits or Stories from the Castle  
2011: Stalin's Candles above Prešov  
2010: Decalogue  
2009: Desatoro  
2003: This is The Track  
1999: Propeller  
1997: Hero  
1996: Great Fortune  
1994: Workshop



## PALO KOREC ČAKÁREŇ WAITING ROOM

"Ho riflettuto a lungo sul fatto che la gente trascorre gran parte della vita in una sorta di tempo di mezzo, dove non succede niente e si è in costante attesa che qualcosa accada. Questo stato di attesa è il tema del film". [P. Korec] Concepito come una serie di ingegnose e talvolta imprevedibili 'variazioni sul tema', *Waiting Room* scardina il consolidato luogo comune che ritiene l'attesa come un momento vuoto, profondamente noioso e fondamentalmente inutile della vita. Lo sguardo acuto del cinema rivela come, al contrario, l'attesa condensi in sé emozioni intense, trasformazioni sottili dello stato d'animo, silenzi pieni di significato, complicità segrete. Il tempo sfugge alle sue stesse regole e tutto, compreso i minimi particolari, diventa essenziale. (a.l.) "Non sono sicuro se questo sia un documentario con elementi di finzione o un film di finzione realizzato nello stile del documentario. Tuttavia è stata mia intenzione combinare entrambi i generi per fare un film sulla vita colta nella sua autenticità". [P. Korec]

"I have realized a long time ago that people spend a large part of their lives in a sort of in-between time, when nothing important is happening, when they are waiting for something to happen. Namely, this state of waiting is the theme of my film." [P. Korec] Conceived like a series of ingenious, at times unpredictable, 'variations on the theme,' *Waiting Room* demolishes the cliché according to which waiting is an empty moment in life, deeply boring and basically useless. On the contrary, the sharp gaze of cinema unravels how waiting condenses in itself intense emotions, subtle transformations of one's state of mind, silences filled with meaning, and secret complicities. Time escapes its own rules and everything, including the tiniest details, becomes essential. (a.l.) "I am not sure whether this is a documentary with feature elements or a feature film made in a documentary style. However, it was my intention to combine both genres in one film to make a film about the authentic life around us." [P. Korec]

## MALEK BENSMAÏL CONTRE - POUVOIRS CHECKS AND BALANCES

Il regista Malek Bensmaïl entra nella redazione del quotidiano indipendente algerino "El Watan", svelando i meccanismi decisionali della redazione, in un momento cruciale della storia del paese: mentre la "primavera algerina" risveglia le necessità democratiche della popolazione, la campagna elettorale è dominata dal Presidente Bouteflika, candidato per il quarto mandato consecutivo...Al lavoro, negli uffici ancora provvisori dal 1990, i giornalisti e redattori del quotidiano, che hanno il compito di trasformare la realtà caotica del paese in discorso giornalistico. La camera prende parte alle riunioni, cattura le discussioni, spesso molto animate, le divergenze e la successiva messa in forma delle informazioni. In redazione si discute di libertà di stampa e di scelte editoriali, di autoritarismo di Stato e di terrorismo; si discutono la storia e la società del Paese. Il film, "svela chi sono i coraggiosi che scelgono di rivelare quanto altri preferirebbero nascondere", spiega il regista, che aggiunge: "*Contre-Pouvoirs* serve a ricordare le donne e gli uomini, giovani o meno giovani, che oggi combattono quotidianamente per la libertà dell'informazione in un paese politicamente e socialmente fossilizzato". [M. Bensmaïl]

Director Malek Bensmaïl goes in the premises of the "El Watan" Algerian independent newspaper, unveiling its decision making processes in a key moment for the historia of the country: while the "Algerian spring" stimulates the population's need for democracy, the polling campaign is dominated by President Bouteflika, running for his fourth mandate in a row...Editors and journalists work in their offices, which are provisional since 1990, with the duty to turn the chaotic reality of their country into newspaper storytelling. The camera participates in meetings, capturing very lively debates and disagreements and the subsequent processing and organization of information. In the office people talk about freedom of the press and editing strategies, State totalitarianism and terrorism; the story and the society of the Country are also discussed. The director says that this film "unveils the courageous people who want to show what others would rather conceal" and adds: "*Contre-Pouvoirs* will be useful to remember those women and men, both young and not so young, who are fighting everyday for freedom of information in a politically and socially stale country." [M. Bensmaïl]



Algeria, Francia, 2015, 97', col.

Regia: Malek Bensmaïl  
Fotografia: Malek Bensmaïl,  
Ouadi Guenich  
Montaggio: Matthieu Bretaud  
Suono: Hamid Osmani  
Musica: Phil Marbœuf,  
Camel Zekri  
Produttori : Hachemi Zertal,  
Malek Bensmaïl  
Produzione: Hikayet films  
(Algérie)

Contatto: Malek Bensmaïl, Hikayet films  
Email: malek.bensmail@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Malek Bensmaïl, dopo aver terminato gli studi cinematografici, si è dedicato alla produzione di documentari. Tutti i suoi film, che hanno vinto premi in numerosi festival di tutto il mondo, hanno per tema la storia del suo paese. Il suo scopo è quello di utilizzare il cinema come mezzo di riflessione e di confronto culturale.

Malek Bensmaïl since completing his film studies in Paris and training at Lenfilm studios in Saint Petersburg, was has devoted his filmmaking efforts to the documentary genre. All of his films, that won awards at a number of festivals worldwide, relate to the history of his country. His aim is to use film as a medium for cultural reflection and comparison.

Filmografia selezionata  
2015: Contre - Pouvoirs  
2012: Secret War of the Fln  
2010: China Si Still Far Away  
2003: Algeria's Bloody Years  
2000: Démokratia  
1996: Territories



Italia, 2015, 74', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura:  
Massimo D'Anolfi, Martina Parenti  
Fotografia: Massimo D'Anolfi  
Montaggio: Massimo D'Anolfi  
e Martina Parenti  
Suono: Martina Parenti, Massimo  
Mariani  
Musica: Massimo Mariani  
Produzione: Montmorency Film  
In collaborazione con: Rai Cinema

Contatto: Massimo D'Anolfi  
Email: montmorencyfilm@yahoo.it

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Massimo D'Anolfi e Martina Parenti nel 2007 hanno realizzato insieme *I promessi sposi*, presentato al Festival di Locarno e premiato al Festival dei popoli di Firenze. Nel 2009 *Grandi speranze* è stato anch'esso presentato al festival di Locarno. Nel 2011 *Il Castello*, selezionato in tantissimi festival internazionali e ha ottenuto diversi premi. Nel 2013 *Materia oscura* ha avuto la sua anteprima al Forum della Berlinale ed è stato selezionato in vari festival in tutto il mondo, ottenendo diversi riconoscimenti.

Together Massimo D'Anolfi and Martina Parenti in 2007 wrote and directed *I promessi sposi* selected at the Locarno Film Festival. The film was awarded at the Festival dei Popoli. In 2009 *Grandi speranze* was also presented at the Locarno Film Festival. *Il Castello* was selected in many international and awarded with several prizes. In 2013 *Materia Oscura* premiered at the Berlinale. This documentary was selected and screened at many festivals and has won several awards.

Filmografia  
2015: L'infinita fabbrica del Duomo  
2013: Materia oscura  
2011: Il castello  
2009: Grandi speranze  
2007: I promessi sposi

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

## L'INFINITA FABBRICA DEL DUOMO THE NEVER-ENDING FACTORY OF THE DUOMO

Raffinato, con un'impostazione filosofica alla base, montato, sonorizzato e fotografato splendidamente, il film racconta ciò che il titolo annuncia, la fabbrica infinita del Duomo di Milano. Primo atto della quadrilogia *Spira Mirabilis* che affronta il concetto di immortalità attraverso gli elementi della natura, *L'infinita Fabbrica del Duomo* rappresenta l'elemento della terra. Massimo D'Anolfi e Martina Parenti confermano con quest'ultima opera la volontà di sviluppare una precisa idea di cinema documentario, affascinante e sofisticata, che fa i conti con un "divenire" duplice: il divenire-reale e il divenire-cinema. "*L'infinita Fabbrica del Duomo* è un poema visivo, un'epopea degli umili che prova a restituire un disegno talmente vario e complesso, un disegno i cui passaggi segreti non possono essere forzati o aperti dalla semplice volontà e che una mente sola non può afferrare, ma che può essere suggerito grazie alla potenza del racconto per immagini". [M. D'Anolfi, M. Parenti] Il film si sviluppa lungo due linee temporali che si intersecano: quella della storia secolare della costruzione del monumento e quella interna a ogni singola immagine, forma pensiero di una realtà che è sorgente di vita, manifestazione di un unico interminabile evento. (p.m.)

A sophisticated film, based on a philosophical premise, splendidly photographed and edited, and with a beautiful sound track. It tells what the title announces, i.e. the endless construction of the Milan Cathedral. Act I of the tetralogy *Spira Mirabilis*, that deals with the notion of immortality through the elements found in nature, *Infinita fabbrica del Duomo* represents the earth element. With their latest work, Massimo D'Anolfi and Martina Parenti confirm their will to develop a precise idea of documentary cinema that is fascinating and refined, coping with a two-fold 'becoming': the becoming-reality and becoming-cinema. "*L'infinita fabbrica del Duomo* is a visual poem, an epic of the humble that tries to offer an extremely various and complex design whose secret passages cannot be forced open through mere will. A single mind cannot grasp it, but a powerful portrayal through images can evoke it." [M. D'Anolfi, M. Parenti] The film follows two intertwining timelines, the century-old history of the building of the monument, and the story contained in each individual image, thought-form of a reality that is a source of life, the manifestation of a single unending event. (p.m.)



Giugno 2000, municipio di Simojovel, nel nord del Chapas: alcuni poliziotti vengono uccisi in una imboscata. Alberto Patishtán, indigeno dell'etnia *tzotzil*, viene accusato della strage e condannato a 60 anni di carcere. Partendo dalla rievocazione e dal *re-enactment* di fatti che sconvolsero l'intera comunità, il film utilizza soluzioni espressioniste, sperimentali ed evocative per attraversare i luoghi del crimine immergendoci nei colori, nelle atmosfere, nei fantasmi di una remota comunità rurale del Chapas. In quei luoghi risuona ora un'assenza: un uomo incarcerato ingiustamente, la figlia in attesa, le lettere che riempiono un vuoto, che riscaldano. Le parole scritte comunicano forza e fiducia nella libertà e nella giustizia, aspettando di poter tornare, di nuovo e insieme, a bagnarsi al fiume. (s.b.) "Come utilizzare, all'interno dell'organismo del film, nozioni come resistenza, giustizia e libertà che avvolgono la storia di Alberto Patishtán, non solo muovendosi all'interno del perimetro dell'evento in sé per sé, già scandagliato e 'consumato', ma invece [...], dirigendo la ricerca filmica verso un a priori, una fase precedente ovvero le fondamenta biologiche della immaginario dove la motricità precede la sensorialità? [...]. Il cinema ha la capacità di liberare la vita dalle sue restrizioni". [P. Chavarría Gutiérrez]

June 2000, Simojovel municipality, in the North of Chiapas. A few policemen are killed in an ambush. Alberto Patishtán, a native from the *tzotzil* ethnic group, is charged with the murders and condemned to 60 years in jail. Departing from the re-evocation and re-enactment of events that upset the entire community, this film resorts to expressionistic, experimental, and evocative devices to immerse in the crime scene and the colours, atmospheres, and ghosts of a faraway rural community of Chiapas. Those places now resound with an absence, a man unjustly incarcerated, a waiting daughter, and letters that fill this emptiness, warming it up. The written words communicate strength and trust in freedom and justice, waiting for the protagonists to be able to come back and bathe together in the river. (s.b.) "How to exercise within the film-organism notions like resistance, justice and freedom which enveloped Alberto Patishtán's story, not only playing them in the convention of event/history already updated and consummated, but [...], direct the filmic investigation towards an a priori: a previous phase – a biological base of the imaginary – where motricity precedes the sensoriality? [...] Film can liberate life from its restrictions." [P. Chavarría Gutiérrez]



PABLO CHAVARRÍA GUTIÉRREZ  
LAS LETRAS  
THE LETTERS

Messico, 2015, 72', col.

Regia: Pablo Chavarría Gutiérrez  
Fotografia: Diego Amando  
Moreno Garza  
Montaggio: Israel Cárdenas,  
Pablo Chavarría Gutiérrez  
Musica: Julio Torres  
Suono: Gerardo Villareal  
Produttori: Alexandro Aldrete,  
Juan Farré

Contatto: Alexandro Aldrete  
Email: alexandro.aldrete@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Pablo Chavarría Gutiérrez è un giovane regista messicano i cui lavori sono stati mostrati e apprezzati in diversi festival cinematografici internazionali come FICUNAM, Punto de Vista, Mar del Plata, Transcinema, CPH:DOX.

Pablo Chavarría Gutiérrez is a young Mexican filmmaker whose works have been shown and appreciated in several international film festivals such as FICUNAM, Punto de Vista, Mar del Plata, Transcinema, CPH:DOX.

Filmografia  
2015: Las Letras  
Alexfilm  
2014: The Rest of the World  
2013: Tapetum Lucidum  
2012: Terrafeni



Repubblica Ceca, 2015, 101', col.

Regia: Helena Třeštíková  
Fotografia: Miroslav Souček, Vlastimil Hamerník, Robert Novák, David Cysař, Jiří Chod, Jakub Hejna  
Montaggio: Jakub Hejna  
Suono: Richard Muller, Jan Gogola ml., Michael Třeštík  
Musica: Tadeáš Věrčák  
Produttori: Kateřina Černá, Pavel Strnad  
Produzione: Negativ  
Coproduzione: Televisione Ceca, Film centre - Helena Uldrichová, Ivana Pauerová  
Con il supporto di: Fondo di Stato per la cinematografia della Repubblica Ceca  
In collaborazione con: HBO

Contatto: Zuzana Bielikova, Negativ  
Email: zuzana@negativ.cz

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Helena Třeštíková è una delle più importanti documentariste della Repubblica Ceca. Ha diretto una quarantina di film, pluripremiati, e le sono state dedicate retrospettive in diversi e importanti festival internazionali. Il suo *René* (2008) ha fatto parte della Selezione Ufficiale del 49° Festival dei Popoli e ha vinto il premio per il miglior documentario al prestigioso European Film Awards nel 2008.

Helena Třeštíková is one of the most important Czech documentary filmmakers. She has directed some forty award-winning films. Recently, her works have been the subject of retrospectives at several major festival. Her *René* (2008) was part of the Official Selection of the 49th Festival dei Popoli and won the prestigious best documentary prize at the European Film Awards in 2008.

Filmografia selezionata  
2015: Mallory  
2012: Private Universe (Soukromý vesmír)  
2008: René  
2007: Marcela  
2001: Women at the Turn of the Century (Trapped)  
1997: Sladké století  
1995: Lida Baarova's Bittersweet Memories  
1980: Touch of Light

## HELENA TŘEŠTÍKOVÁ MALLORY

È il 2002 quando Helena Třeštíková incontra per la prima volta Mallory, una giovane madre con trascorsi da eroinomane che decide di cambiar vita. Ma quella vita a cui Mallory si è aggrappata con disperazione la metterà continuamente a dura prova. Costretta a vivere in un'auto e lontana dal figlio, seguiamo con costanza, affetto e a volte anche rabbia le vicissitudini della sua kafkiana esistenza. Gli uomini sbagliati, il fallimentare sistema di aiuti sociali in Repubblica Ceca, l'affannosa ricerca di una vita normale, con un lavoro, un tetto ed una famiglia per un figlio affetto da un disturbo del sistema nervoso che, crescendo, non perderà mai la madre come punto di riferimento e modello di forza e coraggio. Perché questo è Mallory: un esempio di forza, coraggio e tenacia per tutti gli anni - tredici - in cui H. Trestikova ne seguirà la discesa agli inferi e la faticosa risalita, entrando nel suo mondo, tracciandone l'evoluzione e con una forte empatia mai commiserabile. [c.m.] "Non ho mai rimpianto la mia decisione di essere in questo film e ancora oggi credo che questo documentario potrebbe servire da bussola a coloro che si trovano ad un bivio. L'unica cosa che puoi fare è combattere, nessun altro lo farà per voi". [Mallory]

It was on 2002 when Helena Třeštíková met Mallory for the first time, a young mother with a heroin-addict background, who decided to change her life. However, that life she will desperately strive for will continuously put her to test. Forced to live in a car, far away from her son, we are experiencing the events of her Kafkaian existence with perseverance, affection and, sometimes, rage. Wrong men, the failures of the Czech Republic's welfare system, the strive for a normal life, with a job, a house and a family for a son who has a nervous system disorder and who, growing up, will never lose his mother as a reference and a model of strength and courage. Because this is Mallory: a model of strength, courage and perseverance throughout all the years - thirteen - in which H. Třeštíková follows her fall into hell and the hard climbing back, entering her world, tracing her evolution with a strong empathy without commiseration. [c.m.] "I have never regretted my decision to take part in this film and even today I believe this documentary might serve as a compass for those who are wavering on a crossroad. Just go and fight, no one else will do that for you". [Mallory]



SERGIO OKSMAN

## O FUTEBOL ON FOOTBALL

Il calcio come passione e ossessione, il calcio come argomento di conversazione, il calcio come festa e come spettacolo, come filo che ricuce una relazione. Le partite del campionato mondiale di calcio in Brasile (2014) scandiscono i giorni che padre e figlio (il regista) trascorrono insieme dopo anni di distanza. Sul divano di casa, in automobile, dietro il bancone di un bar o nel letto di un ospedale, il succedersi delle giocate in campo, degli incontri che seguono altri incontri, delle urla che si alzano e ripiombano nel silenzio tutto intorno, punteggiano lo scorrere del tempo, il moltiplicarsi dei giorni. Giusto il pretesto per ricominciare a parlarsi e guardarsi, il modo per raccontare un legame senza mai nominarlo. In questa rinnovata vicinanza l'occhio del figlio si riconcilia con la figura del padre, ne redime il passato, ne trasfigura il presente. [s.g.] "Non volevamo che il calcio fosse la metafora di qualcosa. Non significa niente, non simbolizza niente, non sostituisce niente... Semplicemente il calcio come esempio di un certo metodo. Questo era ciò che ci piaceva. Un gioco pieno di variabili, con regole ben precise: un rettangolo verde, un tempo limitato, delle norme rigorose, due squadre. Non era il film che volevamo fare?". [S. Oksman]

Football as passion and obsession, football as a topic for conversation, football as a celebration and a show, a wire sewing relationships. The games of the football World Cup in Brazil (2015) mark the days spent together by a father and a son (the director) after years far from each other. On the sofa, in the car, behind the counter of a bar or in a hospital bed, the play by play commentary, meetings following other meetings, people shouting and silence coming back, mark the passing of time, the multiplication of days. It is a chance to look and talk to each other again, a way to talk about a relationship without mentioning it. In this renewed vicinity, the son reconciles with the father, forgiving his past and mutating his present. [s.g.] "We didn't want football to be a metaphor of anything else. It doesn't mean anything, it doesn't symbolize anything, it doesn't replace anything... Football is simply an example of a certain method. And we liked that. A game full of uncertain variables with perfectly set rules: a green pitch, limited time, strict rules, two teams. Wasn't it just perfect for the film we wanted to shoot?" [S. Oksman]



Spagna, 2015, 68', col.

Regia: Sergio Oksman  
Sceneggiatura: Sergio Oksman, Carlos Muguero  
Fotografia: André Brandão  
Montaggio: Sergio Oksman, Carlos Muguero  
Suono: João Godoy, Vitor Coroa, Eduardo G. Castro  
Produzione: Dok Films  
Coproduzione: TVE, Canal Brasil

Contatto: Sergio Oksman  
Email: soksman@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Sergio Oksman è un regista di origine brasiliana che vive a Madrid. Ha studiato giornalismo a San Paolo e cinema a New York. A Madrid insegna cinema e dirige Dok Films Productions. Con *A Story for the Modlins* ha vinto il premio per il miglior cortometraggio al 53° Festival dei Popoli.

Sergio Oksman is a Madrid-based filmmaker of Brazilian origin. He studied Journalism in Sao Paulo and Film in New York. He is a film teacher in Madrid and heads up Dok Films productions. With *A Story for the Modlins* won the award for best short film at the 53rd Festival dei Popoli.

Filmografia selezionata  
2015: O Futebol  
2012: A Story for the Modlins  
2009: Notes on the Other  
2006: Goodbye, America  
2004: The Beautician



Germania, 2015, 91', col.

Regia: Annett Ilijew  
Fotografia: Andres  
Montaggio: Friederike Schuchardt  
Suono: Andreas Mohnke, Gregor Bonse  
Musica: Lucia Martinez, Fabrizio Tentoni  
Produttori: Annett Ilijew, Friederike Freier, Simone Baumann  
Produzione: Annett Ilijew, Saxonia Entertainmentmet GmbH, WDR  
Con il supporto di: Babelsberg Media Award, Gerd Ruge Grant Film e Media Fund NRW, Bremen Film Office con il funding di Bremische Landesmedienanstalt  
Distribuzione: New Docs

Contatto: Luisa Schwamborn,  
New Docs  
Email:  
luisa.schwamborn@newdocs.de

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Annett Ilijew è regista e produttrice tedesca, cresciuta a Berlino Est. Nel 2005 ha diretto il suo primo documentario: *Moskatcha*, che è stato proiettato in numerosi festival internazionali, tra cui il Festival dei Popoli dove ha vinto la targa Gian Paolo Paoli. *Somos Cuba* è il suo ultimo lungometraggio.

Annett Ilijew is a director and producer from Germany who grew up in East Berlin. In 2005 she directed her first documentary: *Moskatcha*, which was screened at numerous international festivals, including the Festival dei Popoli where it was awarded with the Gian Paolo Paoli prize. *Somos Cuba* is her latest feature film.

Filmografia  
2015: *Somos Cuba*  
2008: *If I Cry, My Heart Beats*  
2005: *Moskatcha*

## ANNETT ILIJEW SOMOS CUBA



Andres torna a Cuba dopo due mesi trascorsi in Germania. Ha con sé una videocamera nuova e un progetto: filmare la vita degli abitanti di Marianao, sobborgo popolare dell'Avana. Le sue motivazioni sono chiare e precise: filmare il quartiere "perché ne vale la pena... e perché nessun altro lo fa". Dal 2008 al 2014 il cineasta dilettante si impegna con passione in questa "attività di documentazione" di cui *Somos Cuba* presenta una selezione, operata da Annett Ilijew sui materiali filmati nel corso degli anni e inviati in Europa clandestinamente. L'occhio di Andres, tenacemente puntato su familiari ed amici, raramente si allontana dalla soglia di casa, luogo di incontro di un'umanità soffocata dall'indigenza ed umiliata dall'assenza prolungata dello Stato e delle sue istituzioni. In questo microcosmo, vivace ma dolente, dove la propaganda cantilena slogan trionfalistici e l'alcool ottenebra la mente, la piccola Leydis, figlia di Andres e di Cuba stessa, cresce e, giorno dopo giorno, prende coscienza di sé. Nei sogni e nelle osservazioni della bambina si ripercuotono le tante contraddizioni di un mondo in bilico, un incubo urbano che si nutre di innocenza. [a.l.]

Andres goes back to Cuba after spending two months in Germany. He brings with him a new camera and a project: filming the life of people in Marianao, a suburb in La Habana. His motivations are very clear and defined: filming this neighbourhood "because it is worth it... and because nobody else does". From 2008 to 2014, the amateur film-maker committed with passion in this "documentary activity", of which *Somos Cuba* is a selection, by Annett Ilijew, on the materials filmed throughout the years and then smuggled to Europe. Andres' eye is continuously set on his family and friends and it rarely goes away from home, a meeting point of a humanity strangled by poverty and humiliated by the continuous absence of the State and its institutions. In this lively, yet painful, micro-world, where propaganda sings triumphant slogans and alcohol clouds minds over, the little Leydis, daughter to Andres and Cuba itself, grows up and, day after day, becomes aware of herself. The dreams and the remarks of the girl expose the contradictions of an insecure world, a urban nightmare feeding on innocence. [a.l.]

# 38<sup>TH</sup> CINÉMA DU RÉEL INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL MARCH 18 TO 27 2016

INTERNATIONAL COMPETITION  
FRENCH COMPETITION  
FIRST FILM COMPETITION  
SHORT FILM COMPETITION  
RETROSPECTIVES  
THEMATIC PROGRAMMES

SPECIAL SCREENINGS  
FILM PREMIERES  
Q&A / CONCERTS / WORKSHOP  
OFF-SITE SCREENINGS  
PARISDOC: PROFESSIONAL DAYS

# PARIS CENTRE POMPIDOU

CINEMADUREEL.ORG  
f CINÉMA DU RÉEL

BLOG.CINEMADUREEL.ORG  
@CINEMADUREEL

Bibliothèque  
Centre  
Pompidou  
publique d'information

CNRS images / Comité du film ethnographique



CONCORSO INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL COMPETITION

MEDIOMETRAGGI  
MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS



Svizzera, 2015, 35', col.

Regia: Karim Sayad  
Fotografia: Patrick Tresch  
Montaggio: Naima Bachiri  
Suono: Hafidh Moufif  
Musica: Torino Palermo Catania  
Produttrice: Joëlle Bertossa  
Produzione: CLOSE UP FILMS

Contatto: Joëlle Bertossa, CLOSE UP FILMS  
Email: joelle@closeupfilms.ch

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Karim Sayad è nato a Losanna nel 1984 da padre algerino e madre svizzera. Dopo aver completato un Master in Relazioni Internazionali a Ginevra, ha deciso di diventare documentarista. *Babor Casanova* è il suo primo film.

Karim Sayad was born in Lausanne in 1984 to an Algerian father and to a Swiss mother. After completing a MA in International Relations in Geneva, he decided to become a documentary filmmaker. *Babor Casanova* is his first film.

Filmografia  
2015: Babor Casanova

## KARIM SAYAD BABOR CASANOVA

Abbiamo sempre considerato il vuoto esistenziale come una malattia e un "privilegio" dei Paesi occidentali ricchi. Da questa sponda ci siamo raccontati che su altre sponde la lotta per la sopravvivenza e per il cambiamento sociale è sì crudele ma riempie le vite di chi ne è coinvolto. Karim Sayad ci racconta un'altra versione: spiazzante e affascinante anche se scomoda. È la storia di due amici, Adlan e Terroriste, ragazzi di vita del Sacré Coeur, quartiere di Algeri. Ragazzi come tanti altri se ne trovano non solo in Algeria ma anche in Europa. Ragazzi che passano le loro giornate alla ricerca di qualche dinaro da spendere nei locali della città o per andare allo stadio a tifare il Mouloudia, la loro squadra del cuore. I pochi dinari raccolti con qualche espediente non bastano a riempire il vuoto di prospettive, di speranze, di ragioni per rimanere ad Algeri. Un vuoto condiviso con altri migliaia di ragazzi che nelle curve dello stadio cantano "il loro amore per la squadra e i loro sogni su una nave che forse, un giorno, li porterà lontano da questo paese spietato". [K. Sayad]. Il vuoto mangia l'anima. *Babor Casanova* ci mostra proprio queste anime logorate e inquiete, che potremmo vedere tra qualche tempo tra le strade di Parigi, Losanna o Firenze. (v.i.)

We have always considered the void of existence as an illness and a "privilege" of rich Western countries. On this shore we have told ourselves that, in other shores, people fight for survival and social change, which is cruel, however, it fills the lives of who is involved. Karim Sayad tells us another version: surprising and fascinating even if it is hard to take. It is the story of two friends, Adlan and Terroriste, street urchins in Sacré Coeur, Algiers. Two boys like many others in Algeria and also in Europe. Boys who spend their days looking to earn some dinars to spend in the city venues or to go to the stadium to support Mouloudia, their favourite football team. The few dinars earned with some expedient are not enough to cover the void of perspectives, hopes, reasons to stay in Algiers. A void shared by thousands of boys who chant in the stadium "their love for the team and dream about the boat that might, one day, take them far away from this unforgiving country" [K. Sayad]. A void eating their souls. *Babor Casanova* displays these tired and restless souls which may show up in Paris, Lausanne or Florence in the near future. (v.i.)



## MAYA ABDUL-MALAK DES HOMMES DEBOUT STANDING MEN



In un piccolo Internet Point nel quartiere parigino di Belleville, frequentato da immigrati, la camera osserva i gesti e le parole di persone che si trovano in uno stato di perpetua erranza, che non appartengono pienamente al luogo in cui vivono, ma al tempo stesso non appartengono più al Paese che hanno lasciato. Tra loro c'è Moustafa, un immigrato algerino che vive la sua condizione sospesa e che diventa, attraverso lo sguardo della regista, di origine libanese, una sorta di doppio, di luogo d'incontro di due condizioni che si riconoscono, che condividono la stessa esperienza. Un film in cui il microcosmo diventa esperienza condivisa tra la macchina da presa e i corpi che vengono ripresi; un cinema che osserva e al tempo stesso partecipa di una condizione, creando immagini che fanno, di una condizione personale, uno stato collettivo. [d.d.] "Ho cercato di indagare la nostra condizione: come ancorarsi qui, quando abbiamo come punto di orizzonte il Paese che abbiamo lasciato; come negoziare tra il qui e il laggiù, come gestire il nostro paese a distanza, il nostro posto mancante, questo fuori campo invisibile, eppure così presente: là". [M. Abdul-Malak]

In a little Internet café in Belleville, the Parisian district, whose customers are mainly immigrants, the camera watches the gestures and speech of people who find themselves perpetually wandering. They do not belong fully in the place where they live but they don't belong anymore to the country they've left either. Among them, there is Moustafa, an Algerian immigrant in this condition of suspense who becomes, through the eyes of the film-maker of Lebanese origin, a sort of double. In him, two conditions that recognize each other and share the same experience meet on the same ground. The microcosm of the film becomes an experience shared by the camera and the people filmed. This cinema both observes and participates in a condition, creating images that make a personal condition a collective condition [d.d.] "I tried to explore our condition: how to find roots here, while our horizon is still in the country we've left; how to negotiate the here and the over there, how to cope with our country from a distance, our place missing, this invisible off-screen, and yet so present: there." [M. Abdul-Malak]

Francia, Libano, 2015, 55', col.

Regia: Maya Abdul-Malak  
Fotografia: Claire Mathon  
Montaggio: Florence Bresson  
Suono: Dana Farzanehpour  
Produzione: Macalube Films

Contatto: Eric-John Bretmel  
Email: ejb@neuf.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Maya Abdul-Malak è una regista franco-libanese, ha lavorato per alcuni anni come segretaria di edizione per film di finzione. È stata co-sceneggiatrice di diversi documentari, in Libano e in Francia. Nel 2010, ha diretto il suo primo documentario, *Au pays qui te ressemble*, selezionato in numerosi festival e vincitore del Premio Persona. *Des hommes debout* è il secondo film da regista.

Maya Abdul-Malak is a Franco-Lebanese filmmaker, who worked for a few years as script supervisor on fiction films. She also co-wrote several documentaries, in Lebanon and in France. In 2010, she directed her first documentary, *Au pays qui te ressemble*, which was selected for several festivals and was awarded the Prix Persona. *Des hommes debout* (*Standing Men*) is the second film she has directed.

Filmografia  
2015: Des hommes debout  
2010: Au pays qui te ressemble

Argentina 2015, 60', col.

Regia: Martín Solá  
Fotografia: Gustavo Schiaffino  
Montaggio: Lorena Moriconi,  
Martín Solá  
Suono: Jonathan Darch, Omar  
Mustafá  
Produzione: Insomniafilms

Contatto: Martín Solá  
Email: martinpsola@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Nato in Argentina, Martín Solá ha studiato regia alla CIEVYC (Buenos Aires) e ha frequentato il Master in documentario di creazione a Barcellona. A Barcellona ha anche studiato teologia ortodossa. Ha diretto diversi cortometraggi di fiction e documentari. Suoi sono i documentari: *Caja cerrada* (2008), *Mensajero* (2011) e *Hamdan* (2013), presentati al Festival dei Popoli.

Born in Argentina, he studied film direction at the CIEVYC (Buenos Aires) and attended the Master in Creative Documentary in Barcelona. He studied theology Orthodox in Barcelona. He has directed several fiction and documentary short films. His films *Caja cerrada* (2008), *Mensajero* (2011) and *Hamdan* (2013), presented at the Festival dei Popoli.

Filmografia  
2015: La familia chechena  
2013: Hamdan  
2011: Mensajero  
2008: Caja cerrada



## MARTÍN SOLÁ LA FAMILIA CHECHENA THE CHECHEN FAMILY

In Cecenia, un uomo e la sua famiglia, secondo modalità e forme diverse, partecipano al ZIKR, un antico rituale dei musulmani sufi, una danza ritmica che coinvolge tutto il corpo e conduce a uno stato di estasi. Il film segue e accompagna il ritmo della danza, ne scopre le differenze, la visione maschile e femminile, rivela lo sguardo di un bambino che partecipa per la prima volta. La danza è tutto, è il centro di un film inteso come esperienza sensoriale, come forma di coinvolgimento totale, come culmine di un percorso spirituale, in cui la spiritualità diventa resistenza alla tragedia dell'esistenza, all'esperienza del conflitto che insanguina la regione. Il film propone un'esperienza visuale e sensoriale, in cui è il rito collettivo del corpo a diventare una forma sublime di cinema. L'immagine e il suono, il montaggio e le riprese coinvolgono allora lo spettatore spingendolo ad entrare all'interno del mistero di un rito, a comprendere, nel senso pieno del termine: prendere con sé. [d.d.] "Nel caos del mondo, alcuni piani regalano lunghe sequenze di volti in estasi dei praticanti, offrendo al pubblico la possibilità di partecipare ad un atto millenario di purificazione collettiva". [cit. da otrocines.com]

In Chechnya, a man and his family perform the ZIKR in different ways and forms. This is an ancient ritual of Sufi Muslims, a rhythmic dance involving the entire body until it reaches a state of ecstasy. The film follows and accompanies the dance rhythm. It discovers its differences, the male vision and the female one, and reveals the gaze of a child who participates for the first time. The dance is everything. It is the core of a film intended as sensory experience, a form of total involvement, and the climax of a spiritual journey in which spirituality becomes resistance against the tragedy of existence and the experience of the conflict that is tearing the region apart. Therefore, the film becomes a visual and sensory experience in which the collective body ritual becomes a sublime form of cinema. The image and the sound, the editing and the takes involve the audience, that is encouraged to enter inside the mystery of a rite and 'comprehend' in the broadest meaning (to understand, but also to contain or hold). [d.d.] "In the chaos of the world, some shots offer long sequences of faces of worshipers in ecstasy, whereby the public can take part in a millenary act of collective purification." [quote from otrocines.com]



IRENE DIONISIO

## SPONDE. NEL SICURO SOLE DEL NORD SHORES. IN THE SAFE NORTHERN SUN



Italia, Francia, 2015, 60', col.

Regia: Irene Dionisio  
Fotografia: Francesca Cirilli  
Montaggio: Alessandro Zorio  
Suono: Manolis Makridakis, Simon  
Apostolou  
Musica: Gabriele Concas, Matteo  
Marini  
Produzione: Mammut Film, Vycky  
Films, a.titolo  
In collaborazione con: Rai Cinema  
Con il supporto di: Film  
Commission Torino Piemonte  
In collaborazione con: Regione  
Sicilia, Sicilia Film Commission  
In coproduzione con: France Tv,  
France 3- Corse Via Stella  
Con il contributo di: CNC  
Sviluppato grazie a: SCAM

Contatto: Ilaria Malagutti,  
Mammut Film  
Email: malagutti@mammutfilm.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Irene Dionisio è una regista italiana che vive e lavora a Torino. Lavora come regista e videoartista freelance con l'associazione Fluxlab - di cui è socia fondatrice -, con la Galleria Moitre, Tempesta Film, Mammut film e Vycky Film.

Irene Dionisio is an Italian filmmaker who lives and works in Turin. Currently she is working as a freelance filmmaker and video artist with the association Fluxlab - of which is a founding member - with the gallery Moitre, Storm Film, Mammoth film and Vycky Film.

Filmografia  
2015: Sponde. Nel sicuro sole del nord  
2013: Il Canto delle Sirene Ufficio Nuovi Diritti  
2011: La Fabbrica è Piena - Tragicommedia in Otto Atti  
2010: Fières d'être Pute

A Lampedusa, Vincenzo, custode di cimitero in pensione, dà sepoltura ai corpi dei migranti che hanno perso la vita durante i naufragi, attirando le critiche della comunità religiosa, che contesta l'uso delle croci per il seppellimento di persone non cattoliche. A Zarzis, Tunisia, il postino Mohsen Lidhabi costruisce un museo con gli indumenti di quei cadaveri e gli oggetti che il mare ha restituito alla spiaggia. Vincenzo e Mohsen un giorno cominciano a scriversi. "Vorrei poter trattare, attraverso questa semplice e toccante storia di amicizia epistolare - filo rosso del racconto e dagli echi sofoclei - due sponde appartenenti a universi spazio-temporali differenti e in cambiamento. Ponendomi in ascolto delle due comunità con le differenti usanze, tradizioni, lingue, religioni, ho raccolto nuove idiosincrasie che ne delineino una moderna antropologia". [I. Dionisio] È come se la regista riuscisse nel favoloso tentativo di comporre un film con quel genere di immagini che appaiono nel cuore guardando l'orizzonte. Così, in questo racconto, due civiltà vogliono comunicare, due uomini vogliono scambiarsi pensieri e speranze. Il tempo della narrazione è mosso dalla composizione delle lettere che i due protagonisti si spediscono e dalla loro quotidianità sacra. [p.m.]

Vincenzo, a gravedigger in Lampedusa, buries the bodies of the migrants who died during shipwrecks, raising the protests of the religious community protesting for the use of crosses to bury non-Catholic people. In Zarzis, Tunisia, the postman Mohsen Lidhabi builds a museum with clothes of the dead bodies and the objects that the sea returned to the shore. One day, Vincenzo and Mohsen begin to write letters to each other. "Through this touching story of two penfriends - a *fil rouge* of the tale, reminding of Sophocles - I want to draw two shores belonging to mutating and different space-time universes. I collected new idiosyncrasies giving way to a modern anthropology by listening to two communities with different customs, traditions, languages and religions." [I. Dionisio] It is as if director is able to succeed in her fabulous attempt to create a film with those kinds of images coming from the heart while looking at the horizon. In this tale, two civilizations want to communicate to each other, two men want to exchange thoughts and hopes. The narration time is marked by the drafting of the letters sent to each other by the two protagonists and their sacred everyday lives. [p.m.]





Canada, 2015, 60', col., b/n

Regia: Michka Saäl  
Poesie di: Spoon Jackson  
Fotografia: Sylvestre Guidi  
Montaggio: Michel Giroux  
Suono: Pierre Bertrand, Benoit Dame, Catherine Van der Donck  
Musica: Ricky Ford  
Produttrice: Michka Saäl

Contatto: Michka Saäl  
Email: saalmichka@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Nata in Tunisia, Michka Saäl è diventata cittadina canadese negli anni novanta e ora vive e lavora a Montreal. Avendo lavorato sia su film di finzione che di genere documentario, è interessata a indagare la natura mutevole dei confini tra le due forme. I suoi film spesso esaminano le nozioni di esilio e di discriminazione muovendosi continuamente fra il sociale e l'intimo.

Born in Tunisia, Michka Saäl became a Canadian citizen in the 1990s, and is now based in Montreal. Having worked in both fiction and documentary, she is interested in understanding the changing nature of the boundaries between the two forms. Her films often examine notions of exile and discrimination through a constant back and forth between the social and the intimate.

Filmografia selezionata  
2015: Spoon  
2013: China Me  
2006: Prisoners of Beckett  
2004: Zero Tolerance  
1995: Violin on the Canvas  
1992: The Sleeping Tree Dreams of its Roots

## MICHKA SAÄL SPOON

A lato di una ricerca compiuta per un altro film, a lato della distanza e della geografia, del tempo e della traduzione da una lingua all'altra, a lato di quella che chiamiamo vita e che è solo quotidianità e di maschere che non dicono i volti, a lato di tutto questo accade di incontrare Spoon Jackson e di intrattenere con lui – detenuto di un carcere di Los Angeles fin da quando nel 1977, appena diciannovenne, commise un assassinio – una relazione epistolare e telefonica da otto anni. Le parole riempiono il contorno, quel 'a lato' affamato di poesia. Spoon chiama 'realtà' le parole messe in fila, disciplinate alla bontà del senso e dell'amore che è netto, come il bianco e il nero da cui ogni scrittura affiora. E che sa languire nel silenzio di una goccia di pioggia. Evadere dal rigore del cinema documentario vuol dire talvolta saper danzare le parole. Vedere Spoon. Essere la traduzione *illetteraria* del suo struggente 'we' inglese con 'oui' francese. (c.z.) "Non volevo fare un film sulle carceri; ma cercare di rappresentare l'assenza di Spoon dal mondo. Andare alla fonte stessa della sua immaginazione, il deserto Mojave, per iscrivere la sua poesia nel vuoto dei suoi paesaggi. Spoon dice - Se non avessi scritto sarei stato un'ombra che prendeva a pugni la morte". [M. Saäl]

Besides a research done for another film, besides distance, geography, time, and the translation from one language to another, besides what we call life and is only daily routine, besides masks that conceal faces, besides all this, you happen to meet Spoon Jackson, detained in a Los Angeles prison since 1977, when he committed murder at 19 years of age. You entertain an epistolary and telephonic relationship with him for eight years. Words fill the contour, that 'besides' starving for poetry. Spoon calls 'reality' the words in sequence, disciplined by the goodness of the meaning and the love. The latter is clear-cut, like the black and white from which all writing surfaces. It can languish in the silence of a raindrop. To evade from the rigour of documentary cinema means, at times, to be able to dance at the sound of words. To watch Spoon. To be the *illiterary* translation of his heart-breaking English "we" with the French "oui." (c.z.) "I didn't want to make a film about prison; I wanted to represent the absence of Spoon from the world. Go to the very source of his imagination, the Mojave Desert, to inscribe his poetry in the emptiness of his characters. According to Spoon, 'If I didn't write, I would have been like a shadow fighting with death.'" [M. Saäl]



## MARIE MOREAU UNE PARTIE DE NOUS S'EST ENDORMIE SOUND ASLEEP

"Una selva oscura", inospitale, quella di cui Dante parlava nel primo canto dell'Inferno: è qui che Djilali si ritrova dopo aver smarrito la "diritta via". Di origine marocchina, immigrato in Francia, alle spalle quasi undici anni di prigione, Djilali è un senzatetto che fatica a ritrovare la propria identità tra tutte quelle usate e rubate nel corso della sua rocambolesca esistenza e si presenta come Alias, a testimonianza di quegli "uno, nessuno e centomila" che compongono il suo io. Come Virgilio nell'Inferno, Djilali guiderà Marie Moreau nei labirinti di una vecchia Avignone come nei labirinti della propria anima: le racconterà frammenti di vita, vera o inventata, al ritmo di aneddoti, citazioni, allusioni. In una dimensione onirica, fatta di profonde carrellate soggettive, *Une partie de nous s'est endormie* è prima di tutto un incontro in cui lo sguardo della camera si interroga continuamente sulla propria posizione, in cui i pensieri di Djilali si confondono con lo spettatore e il suo mondo. (c.m.) "Il film è un invito a tornare sui luoghi in cui abbiamo condiviso delle scene di vita che mi hanno segnato, e filmo questo movimento che va dalla conversazione ai racconti di Djilali. (...) Giorno e notte parliamo di identità, angoscia, isolamento nei meandri di una città senza tempo, disegnando la topografia sensibile di un mondo: quello dell'esclusione e dell'erranza". [M. Moreau]

"A gloomy wood", hostile, the one Dante talked about in the first Canto of the Inferno: here is where Djilali finds himself after he's gone from the "path direct". Djilali, a Moroccan migrated in France who spent nearly eleven years in prison, is a homeless man struggling to find his identity among those used and stolen during his incredible life and he introduces himself as Alias, giving account of those "One, No One and One Hundred Thousand" composing his ego. As Virgil in the Inferno, Djilali will guide Marie Moreau through the labyrinths of the old town of Avignon as in the labyrinths of his existence: he will tell here fragments of real or invented life, at the pace of anecdotes, quotations and hints.. A dreamlike dimension, made of subjective takes, *Une partie de nous s'est endormie* is, first of all, a meeting in which the camera wonders about its position, in which Djilali's thoughts mix with the spectator and its world. (c.m.) "The film is an invitation to go back to those places where we shared life scenes affecting me and I film this movement going from conversation to Djilali's tales. (...) During day and night, we talk about identity, anguish, loneliness in the bowels of a timeless city, drawing the sensitive typography of a world: exclusion and wandering." [M. Moreau]

Francia, 2015, 50', col.

Regia: Marie Moreau  
Fotografia: Marie Moreau  
Montaggio: Françoise Tourment  
Suono: Marie Moreau, Benoit Chabert d'Hieres, Manuel Vidal  
Produzione: The Kingdom  
Coproduzione: Anoki, Alwa Deluze  
Con la partecipazione di: CNC

Contatto: Marilou Gautier, The Kingdom  
Email: distrib.thekingdom@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Marie Moreau è un artista francese con base a Grenoble che ha prodotto film, performance e video installazioni

Marie Moreau is a French artist, based in Grenoble, who has worked in film, performances and video installations.

Filmografia  
2015: Une partie de nous s'est endormie  
2010: Les Zones Analogues  
2009: Itinérer  
2008: Romantisme = Sublime = Vertige = Trébucher

Belgio, 2015, 39', b/n

Regia: Thierry Knauff  
Fotografia: Antoine-Marie Meert  
Montaggio: Thierry Knauff  
Suono: Bruno Tarriere  
Produzione: Films du Sablier

Contatto: Murielle Daenen, Films du Sablier  
Email: sablier@skynet.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Thierry Knauff è un regista indipendente belga. Ha studiato filologia romana e cinema all'INSAS di Bruxelles. Knauff è il fondatore della società di produzione cinematografica Belga Les Films du Sablier. I suoi documentari *Baka* (1995) e *Wild Blue* (2000) hanno vinto numerosi premi.

Thierry Knauff is an independent filmmaker from Belgium. He studied Roman philology and film at the INSAS in Brussels. Knauff is founder of the Belgium film production company Les Films du Sablier. His documentaries *Baka* (1995) and *Wild Blue* (2000) won several awards.

Filmografia selezionata  
2015: *Vita brevis*  
2000: *Wild Blue*  
1995: *Baka*  
1994: *Gbanga-Tita*  
1991: *Anton Webern*  
1989: *Seuls*  
1987: *Abattoirs*  
1986: *Le sphinx*  
1983: *Fin octobre début novembre*



Una barca scivola sul Tsiza, un fiume che percorre l'Europa centrale prima di tuffarsi nel Danubio. A bordo c'è una bambina. Attorno a lei ci sono delle creature che hanno la consistenza dei paradossi e la natura delle chimere. Gli efemerotteri sono insetti che vivono un solo giorno, dalla schiusa delle larve al momento loro morte. Esseri effimeri e transitori quasi fiabeschi. "La vita è breve, l'arte è lunga, l'occasione fuggevole, l'esperimento pericoloso, il giudizio difficile". È questa la locuzione latina cui pare ispirarsi questo film pieno di mistero e di poesia. Ispirato ad un pioniere della libertà d'espressione musicale come il jazzista Jimmy Giuffré, *Vita Brevis* è un rarissimo esempio di libera improvvisazione tra umano e natura. Come una partitura in tre atti, questo film ci mostra il momento della scoperta, la gioia della relazione e l'ineluttabile destino che porta la natura a dissolversi nella natura. Dice il regista Thierry Knauff che:

"*Vita brevis* è un poema sul momento, un'evocazione della fragile e fuggevole danza della vita". [T. Knauff].  
Siate leggeri, apritevi a questa fragilità e fuggevolezza e godetevi la bellezza di questa danza. (v.i.)

A boat floats over the Tsiza, a river flowing across Central Europe before joining the Danube River. A little girl is on board, around her are creatures with the consistency of paradoxes and the nature of chimaeras. Mayflies are insects living just one day, from hatch to their death. They are ephemeral and transient beings, like fairy tales. "Life is short and art long, opportunity fleeting, experience perilous and decision difficult". This is the Latin aphorism that may have inspired this film full of mystery and poetry. Inspired from a pioneer of musical freedom of expression like jazzman Jimmy Giuffré, *Vita Brevis* is a very rare example of free improvisation between humans and nature. Like a score in three acts, this film shows us the moment of discovery, the joy of relationships and the unavoidable destiny of nature dissolving into nature. Director Thierry Knauff says: "*Vita brevis* is a poem of the moment, an evocation of the fragile and fleeting dance of life". Be light, open yourselves to this frailty and transition, enjoy the beauty of this dance. (v.i.)

32.  
KASSELER  
DOK FEST  
10.-15. NOVEMBER 2015

Preise Awards  
Goldener Schlüssel 5.000 €  
Goldener Herkules 3.000 €  
Golden Cube 3.500 €  
junges dokfest: A38-Produktions-Stipendium  
Kassel-Halle Bis zu Up to 8.000 €

Program Online as from October 26

Filmladen Kassel e.V. | Gnothestr. 31 | 34119 Kassel | Fon: +49 (0)561 707 64-21 | dokfest@kasselerdokfest.de | www.kasselerdokfest.de



**CONCORSO INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL COMPETITION**

**CORTOMETRAGGI  
SHORT DOCUMENTARY FILMS**



Brasile, 2015, 25', col.

Regia: Leonardo Mouramateus  
Fotografia: Juliane Peixoto  
Montaggio: Luciana Vieira,  
Leonardo Mouramateus  
Suono: Pedro Diógenes, Erico  
Paiva  
Produzione: Praia à Noite

Contatto: Leonardo Mouramateus  
Email: lmouramateus@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Leonardo Mouramateus, classe, 1991, è un regista brasiliano. Ha diretto circa 10 cortometraggi, presentati e premiati in numerosi festival brasiliani e internazionali. Il suo *Mauro em Caiena* [2012] ha vinto il premio come miglior cortometraggio al Cinéma du Réel e a DocLisboa. Nel 2015 ha vinto di nuovo al Cinéma du Réel, con il suo corto *A Festa e os Cães* [2015]. Al momento vive e studia a Lisbona e sta lavorando al suo primo lungometraggio, *A Pista de Dança*.

Leonardo Mouramateus is a Brazilian filmmaker, born in 1991. He directed about 10 shorts, presented and awarded in many Brazilian and international festivals. His *Mauro em Caiena* [2012] won the best short film award at the Cinéma du Réel, Paris, and at DocLisboa. In 2015, won the short film award again at Cinéma du Réel, with his short *A Festa e os Cães* [2015]. Now he lives and study in Lisboa and develops the project of his first feature film, called *A Pista de Dança*.

#### Filmografia

2015: História de uma pena  
A Festa e os Cães  
2014: A Era de Ouro  
O Completo Estranho  
2013: Lição de Esqui  
2012: Mauro em Caiena  
Charizard  
2011: Europa

## LEONARDO MOURAMATEUS A FESTA E OS CÃES THE PARTY AND THE BARKING

Leonardo Mouramateus sfoglia alcune foto scattate tempo fa con una macchina fotografica analogica. Ciascuna foto illumina un ricordo, suscita un commento, innesca un racconto. "È un lavoro drammaturgico molto faticoso, nel quale la parte documentaria, e anche la dimensione personale di tutta la questione, sono solo un primo soggetto, un punto di partenza per connessioni successive. Perciò all'inizio c'era solo ciò che dice il titolo del film". [L. Mouramateus] Ma *A Festa e os Cães* va oltre la descrizione di un'adolescenza trascorsa tra feste e sbronze, girovagando per le strade di Fortaleza in compagnia dei cani randagi: è un viaggio nel passato in grado di riportare i dubbi, le speranze e la leggerezza degli anni verdi. Un film d'archivio sulla nostalgia di un tempo non lontano, ma che sappiamo non tornare mai più, alle porte dei trent'anni i protagonisti di quelle immagini fanno già i conti con i loro sé del passato più prossimo, chi doveva andarsene e invece è ancora a Fortaleza chi doveva restare e invece è partito. Il fresco ottimismo della giovinezza lascia posto alle preoccupazioni di una vita adulta e pragmatica. (L.d.a)

Leonardo Mouramateus looks at some pictures taken with an analogue photo camera. Each one of them brings back a memory, a conversation and a story related to it. However, "It is an extenuating dramaturgic work in which the documentary part, including the personal dimension of the whole issue, is only an outline, a point of departure for subsequent connections. In fact, in the beginning there was only what the film title says." [L. Mouramateus] *A Festa e os Cães* does much more than merely describe the memories of the typical parties, hangovers, and friendships of adolescence, wandering about the streets of Fortaleza in the company of stray dogs. It also brings us back to the doubts, hopes, and lightness of those years. An archive film about the nostalgia for a not so distant time, that won't come back anyway. On the threshold of thirty years of age, the protagonists of those pictures are already coping with their selves from the present perfect - those who were supposed to leave are still in Fortaleza, while those who were supposed to stay left. The fresh optimism of youth leaves room to the worries of adult, pragmatic life. (L.d.a.)



## GUIDO HENDRIKX ONDER ONS AMONG US

Guido Hendrikkx affronta un argomento oscuro e disturbante nell'orizzonte contemporaneo: la pedofilia. Il racconto è affidato alle voci di tre "malati responsabili" che, con lucidità espongono all'evidenza della parola i loro tormenti ma anche le loro emozioni indicibili. Il contrappunto visivo è un flusso d'immagini che prende il ritmo delle voci che accompagna e che assume contorni più nitidi o al contrario, sfuma in vaghe visioni di nebbia a seconda che a prevalere sia l'idea razionale o quella emotiva. (s. g.) "Il conflitto tra i sentimenti più profondi e il pensiero razionale mi affascina. Volevo gettare uno sguardo spietato sui pensieri e le menti di coloro che per la maggior parte delle altre persone sono inqualificabili. Per fare ciò ho dovuto lavorare con grande impegno sia sul disegno del suono che sulla elaborazione delle musiche, insieme a un uso del tutto non convenzionale delle immagini". [G. Hendrikkx]

Guido Hendrikkx faces a dark and disturbing topic in the contemporary horizon: pedophilia. The story is told by the voices of three cases of "responsible pedophiles", who with lucidity express with their words their torments but also their unspeakable emotions. The visual counterpoint of the words is a stream of images that takes the rhythm of the voices. The images take sharper edges or, on the contrary, fade into vague visions of fog according to the prevalence of the rational idea or the emotional. (s.g.) "I find the conflict between deep feelings and rational thought very fascinating. I wanted to take a merciless look on the thoughts and minds of these people, who are unspeakable for the majority of the others. To do this, I have been forced to work hard on the sound design and on music projects, together with a non-conventional use of images." [G. Hendrikkx]



Paesi Bassi, 2015, 24', b/n

Regia: Guido Hendrikkx  
Fotografia: Emo Weemhoff  
Montaggio: Lot Rossmark  
Suono: Tijn Hazen, Django Kroon  
Musiche: Ella van der Woude  
Produttore: Erik Glijnis, Zinzy  
Nimako, Jonne Roos

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

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Guido Hendrikkx ha studiato regia presso l'Accademia di cinema dei Paesi Bassi. Il suo documentario d'esordio *Day is Done\** ha avuto l'anteprima mondiale ad IDFA 2010. Il suo cortometraggio documentario *Escort* è stato mostrato in alcuni importanti festival internazionali e ha vinto diversi premi, tra cui il premio come miglior cortometraggio al 55° Festival dei Popoli. Si è laureato alla scuola di cinema con il suo ultimo lavoro *Among Us*.

Guido Hendrikkx studied Directing Documentary at the Netherlands Film Academy. His debut documentary *Day is Done\** premiered at IDFA 2010. His short documentary *Escort* screened at several important international festivals and won multiple awards, including the Best Short Film Award at the 55th Festival dei Popoli. In his graduation year at film school he directed his graduation documentary *Among Us*.

#### Filmografia

2015: Among Us  
2013: Escort  
2010: Day is Done\*

USA, 2015, 19', col.

Regia: Jean-Jacques Martinod, Kyle Bell  
Fotografia: Jean-Jacques Martinod, Kyle Bell  
Montaggio: Kyle Bell  
Suono: Jonathon van der Horst  
Produttore: Backrow Collective

Contatto: Jean-Jacques Martinod  
Email: jjmartinod@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jean-Jacques Martinod e Kyle Bell hanno frequentato la University of North Carolina School of the Arts, specializzandosi in cinema e lì hanno immediatamente cominciato a collaborare, inizialmente su cortometraggi di finzione. Il loro lavoro ha vinto premi e sono stati mostrati in festival a giro per il mondo: Guatemala, Russia, Kosovo, Italia, Messico, Ecuador, Stati Uniti e Cile. Continuano a collaborare tutt'oggi: stanno lavorando al loro primo lungometraggio.

Jean-Jacques Martinod and Kyle Bell both attended the University of North Carolina School of the Arts, School of Filmmaking, where they immediately began collaborating together on short fiction films. Their work has won two Best Short Film awards and has been exhibited in festivals and other venues in Guatemala, Russia, Kosovo, Italy, Mexico, Ecuador, the United States and Chile. They continue to collaborate today and are currently working on their debut feature film.

Filmografia  
2015: Ozoners  
2014: Rota  
2013: Beast

JEAN-JACQUES MARTINOD, KYLE BELL

## OZONERS

L'ultima estate di un *drive-in* che proietta film in pellicola. Il film si sofferma sull'atmosfera malinconica di una stagione che si avvia alla fine e ne racconta i dettagli: la manualità, il rumore della pellicola in scorrimento, i macchinari ancora in uso ma già obsoleti. Intorno al rito della proiezione, offuscato in solitudine da un uomo che sembra egli stesso uscito dalla pellicola, un accenno all'umanità varia che popola il *drive-in* si mescola con le luci e le ombre sullo schermo. Con sguardo nostalgico, *Ozoners* tratteggia il ritratto di un'America che non esiste più. (m.b.) "Abbiamo viaggiato per tutto il sud degli Stati Uniti determinati a catturare lo stato morente di questo passatempo, e il risultato è *Ozoners*: saggio visivo che è, in parti uguali, raccoglimento poetico e collage di un passatempo americano che sta scomparendo, il film è uno studio attento del processo di abbandono". [J.Martinod, K. Bell]

The last summer of a drive-in that screens motion pictures on film. *Ozoners* dwells on the melancholy atmosphere of a season drawing to a close. It captures the details, such as the manuality, the noise of film slippage, the obsolete machineries still in use. Around the ritual of the projection, celebrated in solitude by a man who seems to have just popped up from the footage itself, shots of the various specimens of humanity attending the drive-in combine with the lights and shadows on the screen. With a nostalgic look, *Ozoners* outlines the portrait of an America that is no more. (m.b.) "We set out across the Southern United States with the determination to simply capture the dying state of this pastime, and the result is *Ozoners*, a visual essay equal parts poetic recollection and collage of an American pastime in retrograde, the film is a careful study in the process of neglect." [J.Martinod, K. Bell]



ANDREAS FONTANA

## PEDRO M, 1981

Per molti le memorie d'infanzia sono vecchi filmini amatoriali dai colori sbiaditi e dal procedere saltellante. Per altri l'assenza di foto di famiglia corrisponde a parti oscure del proprio passato o delle proprie origini. Per l'ignota protagonista di questo film, il mistero che avvolge la figura paterna è collegato ad immagini di provenienza diversa, non privata ma pubblica: sono le riprese effettuate all'interno del Parlamento spagnolo nel 1981 durante il tentativo di golpe militare. Immagini che ogni spagnolo ricorda; immagini che, nel caos convulso degli eventi, furono registrate da un oscuro *cameraman* della televisione nazionale: Pedro M, il padre mai conosciuto. Intrecciando abilmente storia collettiva e storie individuali, il film pone l'accento sull'importanza e sul significato delle 'immagini ritrovate'. Nell'impossibilità di ricostruire con esattezza la loro genesi le immagini del passato ci spingono ad interrogarci sulla loro ragion d'essere. E soltanto noi, che ne siamo fruitori nel *presente*, possiamo dare una risposta. (a.l.) "Non mi piace risolvere i misteri; preferisco lasciarli irrisolti. Ho tentato di mettere in evidenza il ricordo personale che sta dietro un'immagine emblematica". [A. Fontana]

Childhood memories are, for many people, old amateur films with worn-out colours and sloppy shots. For other people the absence of family photos corresponds to shadowy area of their own past or origins. For the unknown protagonist of this film, the mystery surrounding her father is related to images coming from a different source, which is public, not private: the camera shots inside the Spanish Parliament in 1981, during the military coup attempt. Images that every Spaniard remembers; images which, in the chaos of events, were shot by an unknown cameraman of Spanish National Television: Pedro M, the father she never knew. Crossing collective and individual history, the film stresses the importance and the significance of 'newly found images'. Because it is impossible to retrace their origin, images from the past lead us to wonder on their reason to exist. It's only us, the users of the present, who can provide an answer. (a.l.) "I don't like solving mysteries; I prefer to keep them intact. I have tried to rediscover an intimate memory behind an emblematic image." [A. Fontana]



Svizzera, Spagna, 2015, 27', col.

Regia: Andreas Fontana  
Fotografia: Heidi Hassan  
Montaggio: Louise Jaillette  
Suono: Jorge Alarcón, Carlos Ibanez Diaz  
Produttori: TERRAIN VAGUE (Marie-Eve Hildbrand, Andreas Fontana), LAISSEZ-FAIRE (Maria Gómez de Liaño)

Contatto: Sarah Eltschinger  
Email: seltschinger@hotmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Andreas Fontana ha conseguito la laurea in letteratura comparata all'Università di Ginevra. Nel 2008 studia come aiuto regista a Buenos Aires; ha lavorato come traduttore, interprete, grafico ed editore ed ora anche come musicista e regista.

Andreas Fontana received a degree in comparative literature from University of Geneva. In 2008 he studied Assistant directing in Buenos Aires. He has worked as translator, interpreter, graphic designer and editor. He is now working as musician and filmmaker.

Filmografia  
2015: Pedro M, 1981  
2010: Cotonov Vanished  
2008: Va le chanter à Gardel  
2007: L'Amorce



Messico, 2015, 29', col.

Regia: Jorge Luis Linares Martínez  
Fotografia: Jorge Linares Martínez  
Montaggio: Eddie S. Rubio  
Barriga, Horacio Romo Mercado  
Suono: Andrea Rabasa Jofre,  
Iván Ramos  
Musica: Rubén Luengas  
Produzione: Centro de  
Capacitación Cinematográfica,  
Messico

Contatto: Mariana Sobrino, Centro  
de Capacitación Cinematográfica,  
Messico  
Email: mariana@elccc.com.mx

PRIMA INTERNAZIONALE  
INTERNATIONAL PREMIERE

Jorge Luis Linares Martínez è nato a Città del Messico nel 1988. Suona il contrabbasso e collabora dal 2014 con un collettivo di stampa indipendente. Frequenta il Centro de Capacitación Cinematográfica dove si è specializzato in direzione della fotografia. Frequenterà l'ultimo anno presso la Hochschule für Fernsehen und Film München, in Germania.

Jorge Luis Linares Martínez was born in Mexico City in 1988. He plays the upright bass and collaborates since 2014 in an independent press collective. He is attending the Centro de Capacitación Cinematográfica where he is specializing in cinematography. He is attending the last year at the Hochschule für Fernsehen und Film München, in Germany.

Filmografia  
2015: Por los caminos del sur  
2011: Mambo Porvenir

## JORGE LUIS LINARES MARTÍNEZ POR LOS CAMINOS DEL SUR DOWN SOUTHERN ROADS

Quando un sentiero tra i boschi diventa occasione per riallacciare il filo di una relazione spezzata e mettere a nudo i suoi "come dovrebbe essere e non è", incapaci di arare il campo sul quale crescerla e nutrirla, è un sentiero che si fa mentre si cammina. È ciò che Mariana e Miguel, padre e figlia, ignoti l'uno all'altra – se non attraverso aneddoti e ricordi lontani – imparano. Il passato sembra contare solo il tempo di estrarvi il buono e gettare via il livore. Una volta qualcuno ha affermato che "il Sud non è un luogo geografico ma un modo di *sentire*". E forse è proprio vagando in questo Sud tutto interiore, camminando sui sentieri impervi e acuminati del rancore, che la ferocia di quel *sentire* può essere condivisa e mutarsi in speranza. (c.z.) "Abbiamo camminato in posti bellissimi, attraversato fiumi, scalato montagne e tutto per confermarci che la vita è veramente complessa, che lottare contro chi ha cercato di distruggerci fin dall'inizio, vale qualsiasi sacrificio. Che l'amore tra genitori e figli potrebbe essere differente da quello che tradizionalmente si insegna, e che tutti noi siamo responsabili della costruzione di un posto migliore dove vivere". [J. L. Linares Martínez]

When a path in the woods becomes a chance to reconnect a broken relationship and exposed its "how it is supposed to be but it is not", because we are unable to sow the field where to grow it, it is a path we create while walking. This is what Mariana and Miguel, father and daughter, unknown to each other - apart from distant memories and stories - learn. The past is the time from which the good must be preserved and the hatred must be disposed of. Some said that "South is not a geographical place, it is rather a way to *feel*". And it is probably traveling towards this inner South, walking on hard paths made perilous by rancors, that the ferocity of *feelings* may be shared and turned into hope. (c.z.) "We walked beautiful places, crossed rivers, climbed mountains and everything to confirm that life is really complex, that fighting against those who have tried to destroy us since the beginning of time, worth any sacrifice. That love between parents and children might be different from what is traditionally taught and that all of us are responsible of building a better place to live." [J. L. Linares Martínez]



## ANASTASIA NOVIKOVA RAZGOVOR THE CONVERSATION

L'attesa della sola voce che cura. Oppure: "dell'amore in assenza dell'amata". Valentin Stepanovich è il solo ed unico abitante di un luogo sperduto dove mancano perfino le strade. Gli orologi ticchettano inesorabili e i ragni tessono le loro tele in un universo di perla dove la Città è solo un suono metallico alla radio e la pioggia l'unico movimento esterno. "Come faccio a tirare avanti senza la mia vecchiaia? Starà via ancora a lungo? Che senso ha vivere così?". La conversazione è dapprima un incalzare di domande senza risposta, interno, quasi famelico. Il tempo passato dentro il tempo presente, che è poi il tempo dell'attesa che rende avverso ogni barlume di quiete. Avanzare senza andare in alcun luogo, oscurarsi al bussare che non risponde del telefono. Il corpo innamorato ha rughe e barba bianche e si serve di strumenti posticci, per l'antichità in cui è immerso, con l'unico fine di *sentire* l'altro. Impreca contro il tempo e il maltempo, contro la vecchiaia e la malattia, fino a quando chi fu tanto atteso giunge a chiedere la presenza di colui che tanto cercò. Il repertorio di bisogni quotidiani riesce a stento a trattenere il sottostante inno all'amore che *Razgovor* canta in tutta la sua remota lucentezza. (c.z.)

Waiting for the only voice with the power of healing. Or, "Of Love in Absentia of the Beloved." Valentin Stepanovich is the one and only inhabitant of a forsaken place where even the streets are missing. Clocks tick away relentlessly and spiders weave their webs in a pearlescent universe where The City is just a metallic sound from the radio and rain the only movement outside. "How can I get by without my old lady? Will she stay away for much longer? What is the meaning of this life?" The conversation begins with pressing inner, almost ravenous questions that have no answer. The past inside the present, basically the time of waiting, which makes an enemy of any suggestion of rest. Advancing without going anywhere, clouding over when no one picks up the phone. The body in love is wrinkled and white-bearded. Being so ancient, it resorts to false tools with the only aim of *feeling* the other. He swears against time and bad weather, old age and sickness, until the one who was so longed for manages to ask for the presence of the one who's been seeking desperately. The repertory of daily needs barely holds the underlying hymn to love sung by *Razgovor* in all its distant sheen. (c.z.)

Russia, 2015, 21', col.

Regia, soggetto, sceneggiatura:  
Anastasia Novikova  
Fotografia: Pavel Skvortsov  
Montaggio: Elena Gromova  
Suono: Elina Shtilman  
Produttore: Alexander Gutman  
Produzione: SNAT FILM STUDIO

Contatto: Anastasia Novikova  
Email: info@rusdoc.org

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Anastasia Novikova si è laureata presso l'Università statale di San Pietroburgo in Cinema e Televisione. *Razgovor* è il suo cortometraggio d'esordio che ha avuto la sua anteprima mondiale al Hot Docs Film Festival.

Anastasia Novikova graduated from the Saint Petersburg State University of Cinema and Television. "The Conversation" is her documentary short film debut that celebrated its world premiere at the Canadian Hot Docs Documentary Film Festival.

Filmografia  
2015: Razgovor

Regno Unito, 2015, 17', col.

Regia: Eleanor Mortimer  
Fotografia: Eleanor Mortimer  
Montaggio: Nina Rac  
Suono: Florentin Tudor, Barry Coxhead  
Musica: Fraya Thomsen  
Produttori: Eleanor Mortimer, Jacob Thomas

Contatto: Eleanor Mortimer  
Email: Eleanor Mortimer  
eleanmortimer@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Dopo una laurea in francese e spagnolo all'Università di Oxford, Eleanor ha lavorato per due anni in Francia, Italia e Tunisia come insegnante e regista. Il suo primo film *The Price of Freedom* è stato premiato come miglior doc web ai IAWRT Awards 2013. Eleanor ha successivamente terminato il Master in regia del documentario presso la National Film & Television School in Gran Bretagna, dove ha realizzato *Territory*.

After a degree in French & Spanish at Oxford University, Eleanor spent two years working in France, Italy and Tunisia as a teacher and filmmaker. Her first film *The Price of Freedom* was awarded best web doc at the IAWRT Awards 2013. Eleanor went on to complete an MA in Directing Documentary at the National Film & Television School, UK, where she made *Territory*.

Filmografia  
2015: *Territory*  
2013: *The Price of Freedom*

## ELEANOR MORTIMER TERRITORY

A Gibilterra non sono gli spagnoli o la Regina d'Inghilterra a comandare, ma le scimmie. Le scimmie sono diventate talmente padrone del territorio, che si è reso necessario un servizio di ordine pubblico per tenerle sotto controllo e per respingerle fuori dalla città, con l'ausilio di alcune cerbottane. Osserviamo la giornata dei macachi, che come in un gioco di guardie e ladri, tentano ogni stratagemma per ingannare i loro "domatori".

Chi controlla chi? Chi si fa gioco dell'altro? Chi vincerà? Gibilterra si trasforma in un campo di battaglia dove si svolge una lotta, tra esseri umani e scimmie, per la conquista del territorio. Una riconquista da parte della natura rispetto alla civiltà e l'uomo, che esige il suo spazio nonostante i primati fossero lì prima di loro e che più degli uomini siano sopravvissuti alla storia, come ci spiega il cartello introduttivo del film tratto da *Storia di Gibilterra* del 1782: "Nè le invasioni dei Mori, né degli Spagnoli, né degli Inglesi, e nemmeno i cannoni o le bombe, sono riusciti a scacciarle". Una riflessione su i confini che abbiamo infranto e che infrangiamo con prepotenza in onore della cosiddetta "civiltà". (l.d.a.)

Gibraltar is not ruled by the Queen of England or the Spaniards, but by monkeys. Monkeys became so prevalent in dominating the territory that it was found the need to employ some people to keep them at bay and to push them out of town with the help of some blowpipes. In this film we can observe a day in the life of these apes, which, as in a play of Police and Thieves, try any kind of strategy to fool their "tamers".

Who is controlling who? Who is fooling the other? Who is going to win?

So, Gibraltar turns into the Territory, the film's title, a fight to conquer the territory between human beings and our prime ancestors. A reconquer of the nature from civilization and human beings, who want their space regardless of the fact that primates have been there before them and that they survived history more than men, as explained by the film introductory sign taken from the 1782 *History of Gibraltar*: "Nor the Moorish, Spanish or English invasions, not even cannons and bombs managed to push them away." An analysis on the borders we have broken and we are still breaking ruthlessly in the name of the so-called "civilization". (l.d.a.)



# DOCUMENTAMADRID 2016

## XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTALES DE MADRID



ABRIL/MAYO 2016  
[www.documentamadrid.com](http://www.documentamadrid.com)



# PANORAMA





Italia, Belgio, Qatar, 2015, 78', col.

Regia e sceneggiatura: Manu Gerosa  
Fotografia: Manu Gerosa, Salva Muñoz, Federico Scienza  
Montaggio: Alejandro de la Fuente, Jan Decoster  
Suono: Bert Aerts, Senjan Jansen  
Musica: Jean-Philippe Collard-Neven  
Produzione: Clin d'oeil Films  
Distribuzione: Slingshot Films

Contatto: Slingshot Films  
Email: festivals@slingshotfilms.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Manu Gerosa si è laureato in Storia Contemporanea all'Università di Bologna e subito dopo si è trasferito in Spagna dove ha cominciato a lavorare come regista e montatore di pubblicità, documentari e serie TV. *Between Sisters*, suo primo lungometraggio, ha vinto "Docs in Progress" al Thessaloniki Documentary Festival in Grecia nel 2013 e nel 2014 il workshop europeo di post-produzione Dok. Incubator.

Manu Gerosa graduated in Contemporary History from the University of Bologna and then he moved to Spain where he began working as director and editor on commercials, documentaries and TV series. His first feature documentary called *Between Sisters*, won in 2013 the "Docs in Progress" award at the Thessaloniki Documentary Festival in Greece and in 2014 of the European post-production workshop Dok. Incubator.

Filmografia  
2015: *Between Sisters*



## MANU GEROSA BETWEEN SISTERS

Dopo una vita passata a prendersi cura l'una dell'altra, le sorelle Ornella e Teresa vivono il momento della separazione che è anche quello in cui il segreto di una intera esistenza si svela. Il confronto tra due caratteri opposti, fusi da un amore reciproco troppo carico di responsabilità, stabilisce il racconto pieno di tenerezza e umorismo di Manu Gerosa, regista del film e figlio di Ornella. "Ho realizzato questo film per catturare il presente, prima che fosse troppo tardi. Mia zia Teresa stava invecchiando e aveva incominciato a perdere la memoria. Volevo filmare Teresa, e la sua eccezionale relazione con sua sorella Ornella, mia madre, di 21 anni più giovane. Presto l'occhio della telecamera è diventato uno specchio, in cui Ornella e Teresa hanno incominciato a confrontarsi per la prima volta con straordinaria onestà". [M. Gerosa] Da una posizione privilegiata l'autore riesce a risvegliare nei personaggi la forza magnetica di un racconto taciuto, che sembra essere stato scritto nei silenzi, nei cuori, durante anni di vita insieme. Le immagini di questo lavoro così personale e così universale raccolgono il frutto di una relazione umana che si perfeziona, si mostra per un istante e svanisce. (p.m.)

Ornella and Teresa, two sisters who, after a lifetime spent looking after each other, live their moment of separation which is also when the secret of a whole existence is unveiled. The confrontation of two opposed characters, bound by a mutual love filled with too many responsibilities, is the setting of a tender and humorous tale by Manu Gerosa, film director and Ornella's son. "I made this film to catch the present time before it is too late. My aunt Teresa was getting older and her memories began to fade away. I wanted to film Teresa and her exceptional relation with her sister Ornella, my mother, who is 21 years younger than her. Soon enough, the camera became a mirror in which Ornella and Teresa, for the first time, confronted each other with an extraordinary honesty." [M. Gerosa] The author, from his privileged position, is able to feed the magnetic force of a hidden tale in the characters, something written in silence, in their hearts during all those years together. The images of this personal yet universal work are the fruit of a human relationship which becomes perfect, shows itself for an instant and then fades away. (p.m.)



## VALERIO CIRIACI IF ONLY I WERE THAT WARRIOR

Quando il 12 agosto del 2012 il comune di Affile (Roma) inaugura un monumento dedicato al gerarca fascista Rodolfo Graziani, generale durante la Guerra d'Etiopia del 1935 e primo viceré della nuova colonia, le comunità degli etiopi di tutto il mondo si mobilitano. Il monumento solleva polemiche anche in Italia, A Graziani furono attribuiti crimini di guerra per i quali non fu mai processato. Incrociando diversi punti di vista, racconti di vite comuni e materiale fotografico d'archivio, Valerio Ciriaci va alla ricerca di un sentimento della storia più che di fatti. "Non volevo fare un film storico, ma piuttosto un film sulla storia: sostanza malleabile, oggetto di molte narrazioni differenti. È per questo che il film è ambientato al giorno d'oggi e ruota attorno ai ricordi di diverse comunità, concentrandosi su punti di contatto e contrasto. Filmando in Italia, in Etiopia e negli Stati Uniti, è diventato chiaro per me che l'eredità di questo conflitto - irrisolto e controverso - si lega ancora a queste nazioni e alla loro gente". [V. Ciriaci] *If Only I Were That Warrior* è la lucida fotografia di un inconscio collettivo in cui ancora risuona un rumore sinistro della storia. (p.m.)

When on 12th August 2012, the municipality of Affile (province of Rome) inaugurates a monument dedicated to Rodolfo Graziani, a fascist general during the 1935 Ethiopian War and first viceroy of the colony, Ethiopians across the world protest. Graziani was found guilty of war crimes for which he never was indicted. Valerio Ciriaci, crossing different points of view, ordinary life stories and archived photographs, looks for historic feelings rather than facts. "I did not want to shoot a historic film, but rather a film on history: a fluid substance, subject to different narrations. This is why the movie is set in the present and it is based on the memories of different communities, focusing on contact and contrast areas. While filming in Italy, Ethiopia and United States it became clear for me that the legacy of this unsolved and controversial conflict is still related to these nations and these people." [V. Ciriaci] *If Only I Were That Warrior* is a lucid snapshot of a collective uncounsciousness where the noises of history are still echoed. (p.m.)



USA, Italia, 2015, 72', col.

Regia: Valerio Ciriaci  
Fotografia: Isaak Liptzin  
Montaggio: Giovanni Pompetti  
Suono: Luigi Porto  
Musica: Francesco Venturi  
Con la consulenza di: Mauro Canali  
Produttore: Isaak Liptzin  
Produzione: Awen Films

Contatto: Valerio Ciriaci  
Email: valerio@awenfilms.net

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Valerio Ciriaci è un documentarista italiano con base a New York. Nel 2011 si è laureato in Scienze della Comunicazione all'Università La Sapienza con una tesi su Jean Rouch e l'etno-fiction. Nello stesso anno si è trasferito a New York per frequentare il corso di cinema documentario della New York Film Academy. Nel 2012 ha fondato la Awen Films con la quale lavora come regista e produttore. I suoi primi corti documentari, *Melodico* e *Treasure - The Story of Marcus Hook*, sono stati selezionati in vari film festival internazionali. *If Only I Were That Warrior* è il suo primo lungometraggio.

Valerio Ciriaci is a New York based documentary filmmaker. He graduated with a major in Communication Sciences from La Sapienza University in Rome with a thesis on Jean Rouch and ethno-fiction. In 2011 he moved to New York City to attend documentary classes at New York Film Academy. In 2012 he cofounded Awen Films and directed two short documentary films selected in several festivals around the world: *Melodico* and *Treasure - The Story of Marcus Hook*. *If Only I Were That Warrior* is his first feature film.

Filmografia  
2015: *If Only I Were That Warrior*  
2013: *Treasure - The Story of Marcus Hook*  
2013: *Melodico*

Italia, 2015, 73', col.

Regia: Laura Cini  
Fotografia: Philine Von Düssel  
Montaggio: Andrea Di Fede  
Suono: Mirko Fabbri  
Musica: Marco Lamioni  
Produttore: Claudio Giapponesi  
Produzione: Ombre Elettrici, Kiné Soc. Coop  
Con il sostegno di: Regione Toscana

Contatto: Claudio Giapponesi, Kiné Soc. Coop  
Email: claudio@kine.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Laura Cini si è laureata in regia cinematografica al London College of Communication. Ha iniziato a lavorare professionalmente come assistente al montaggio per il cinema sia a Londra che a Roma continuando contemporaneamente a scrivere e dirigere cortometraggi indipendenti di fiction e animazione, proiettati a festival internazionali. Dopo aver conseguito, nel 2009, una seconda laurea in studi geografici e antropologici, si appassiona definitivamente al cinema documentario a cui si è dedicata negli ultimi anni.

Laura Cini graduated in film directing at the London College of Communication. She began working professionally as an assistant editor for cinema in London and in Rome while continuing to write and direct short independent films of fiction and animation, shown at international festivals. After obtaining, in 2009, a second degree in geographical and anthropological studies, she definitely got passionate about making documentaries to which she has been dedicated in recent years.

Filmografia selezionata  
2015: L'ombelico magico  
2012: Tokyo Elegy  
2011: Records of Experience  
2010: Il morso della montagna  
Women of Lake Bunyonyi



## LAURA CINI L'OMBELICO MAGICO THE MAGIC LEGACY

In una piccola località turistica della Versilia, nella Toscana del nord, in cui convivono tradizioni contadine e mondanità, l'incontro tra un'anziana signora con antichi poteri ancestrali e una giovane ragazza che vorrebbe diventare la sua erede spirituale stabilisce il fulcro narrativo di questo film. "L'ombelico magico" è un documentario sul rapporto tra una comunità e la magia popolare che sopravvive nella modernità ma che è a rischio di estinzione. Il rito magico-religioso viene tramandato di generazione in generazione da tempi immemorabili. Si trasmette tradizionalmente in punto di morte a una sola persona prescelta, ma oggi questi "custodi ancestrali" hanno difficoltà a trovare i loro eredi. Il rito ha fatto parte della mia vita da sempre". [L. Cini] Muovendosi su uno sfondo che è quello della crisi economica degli ultimi anni e dello svilimento dei valori di un'intera generazione, la regista Laura Cini filma con estrema delicatezza la costruzione di relazioni tra personaggi che, in fin dei conti, sono alla ricerca di testimoni, ovvero occhi, parole capaci di cogliere la profondità della propria esistenza. Il tempo del racconto è scandito dal mutare della luce del giorno che attraversa i luoghi, e dalle piccole conquiste che fa la coscienza ogni momento. (p.m.)

Farmers' traditions and mundane pleasures live together in a small tourist town in Versilia, Northern Tuscany. The meeting between an old lady with ancestral powers and a young girl wishing to become her spiritual heir becomes the narrative focus of this film. "L'ombelico magico" is a documentary film on the relationship between a community and the popular magic surviving modern times but still lies on the brink of extinction. The religious magical ritual has been passed from generation to generation since a very long time. It is traditionally passed on the verge of death to just one chosen person, however, these "ancestral keepers" struggle to find their heirs. The ritual has always been part of my life." [L. Cini] Set in the background of the recent economic crisis and the void of values of a whole generation, film-maker Laura Cini, with extreme delicacy, films the building of relationships among characters who, in the end, are looking for witnesses, that is to say, eyes, words able to grasp the depth of their existence. The time of the tale is marked by the sunlight penetrating locations and the small conquests of knowledge at any moment. (p.m.)



## PIERFRANCESCO LI DONNI LORO DI NAPOLI AFRO-NAPOLI UNITED

Antonio è il presidente dell'Afro-Napoli, squadra di migranti, italiani di seconda generazione, napoletani. Antonio ha un sogno: portare i suoi ragazzi a giocare i campionati Federali. Ma Lello, Maxime e Adam non hanno documenti e la macchina burocratica s'inchioda sui permessi di soggiorno e i certificati di residenza. Antonio è disposto a tutto per veder vincere la sua squadra. Prima che con le persone, il regista Pierfrancesco Li Donni costruisce un racconto con la città, la sua lingua, la sua metrica, i suoi tempi. I personaggi, che si affidano completamente allo sguardo della telecamera, prendono vita da una melodia di fondo che è capace di fondere la sfera privata, in cui vige il tempo irreali e insostenibile dello status di apolide, con quella collettiva, in cui il reale può essere affrontato, conquistato. Giocato. (p.m.) "Napoli diventa un avamposto di integrazione: laddove le difficoltà sono molteplici, e la legge non ha una valenza "protettiva" per nessuno, lo straniero viene misurato per ciò che rappresenta nella realtà, nella via, nel quotidiano, e non per l'immagine di lui che viene proposta, e neanche per la sua presunta regolarità o clandestinità". [P. Li Donni]

Antonio is the president of Afro-Napoli, a team of Neapolitan migrants who are second-generation Italians. Antonio has a dream: to lead his guys into the Federal league. But Lello, Maxime, and Adam don't have identity documents and the bureaucratic machine stalls on the permits to stay and the certificates of residence. Antonio would do anything to see his team win. Film-maker Pierfrancesco Li Donni constructs his story less with the people than with the city, its language, its prosody, its rhythm. The characters entrust themselves completely to the gaze of the camera and become living matter thanks to a background melody that blends the private sphere – regulated by the unreal, unsustainable time of the stateless person status – and the collective one – where you can come face to face with reality, and conquer it. "Naples becomes the outpost of integration: precisely where there are so many difficulties, and the law does not have a "protective" value for anyone, the foreigner is measured by what he is in reality, in the street, in the daily life, and not by the image of him that is proposed, nor by his alleged regular or clandestine status." [P. Li Donni]



Italia, 2015, 75', col.

Regia: Pierfrancesco Li Donni  
Sceneggiatura: Pierfrancesco Li Donni, Giacomo Bendotti  
Fotografia: Chiara Caterina  
Montaggio: Matteo Gherardini  
Suono: Salvatore Tagliavia, Simone Altana, Luca Ranieri  
Musica: Raffaele Inno  
Produttore: Cristina Rajola, Alfredo Borrelli  
Produzione: Own Air

Contatto: Alfredo Borrelli, Own Air  
Email: a.borrelli@ownair.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Pierfrancesco Li Donni, palermitano ha studiato editing alla Cineteca di Bologna. Ha lavorato con Paolo Pisanelli al film *Ju Tarramutu* e alla prima web-radio italiana, in un centro salute mentale. Ha collaborato con Repubblica Tv, Sky e realizzato video per Rai per il Sociale e Fox4dev. *Il Secondo Tempo* e *Sempre Vivi* sono rispettivamente il suo primo lungometraggio documentario e il primo corto fuori-formato: entrambi raccontano gli anni delle stragi di Mafia a Palermo.

Pierfrancesco Li Donni is from Palermo. He studied editing at the Cineteca di Bologna. He worked with Paolo Pisanelli in the film *Ju Tarramutu* and started the first Italian web – radio in a mental health center. He has collaborated with Repubblica TV, Sky and made videos for Rai per il Sociale and Fox4dev. *Il Secondo Tempo* and *Sempre Vivi* are respectively his first feature film and the first short – out format: they both tell about the years of the Mafia massacres in Palermo .

Filmografia  
2015: Loro di Napoli  
2013: Sempre Vivi  
2012: Il Secondo Tempo



Italia, 2015, 60', col.

Regia e sceneggiatura: Francesco Andreotti e Livia Giunti  
Fotografia: Francesco Andreotti  
Montaggio: Francesco Andreotti  
Suono: Francesco Andreotti e Livia Giunti  
Voce: Emanuele Vezzoli  
Musica: Tommaso Novi  
Animazioni: Valerio Torresi  
Produttori: Francesco Andreotti e Livia Giunti  
Produzione: SantiFantiFilm

Contatto: Livia Giunti  
Email: liviagiunti@santifanti.net

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Francesco Andreotti ha lavorato come operatore video e direttore della fotografia per i principali network nazionali. Nel 2002 ha fondato la casa di produzione SantiFantiFilm. Tra i suoi documentari: *Le radici della resistenza* (2005); *Le armonie nascoste* (2008).

Francesco Andreotti worked as a cameraman and DoP for the major national networks. In 2002 he founded the production company SantiFantiFilm. Among his films: *Le radici della resistenza* (2005); *Le armonie nascoste* (2008).

Livia Giunti si è formata come documentarista presso gli Ateliers Varan di Parigi ed è dottore di ricerca in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo. È cofondatrice della rivista "Quaderno del Cinemareale". Con il corto *H d'O - histoires d'eau* (2004) ha vinto il primo premio al Premio Arte Donna "Trame di futuro" 2009.

Livia Giunti trained as a documentary filmmaker at the Ateliers Varan in Paris and holds a PhD in History of Visual and Performing Arts. She is co-founder of the magazine "Quaderno del Cinemareale". With the short *H d'O - histoires d'eau* (2004) she won first prize at the Arte Donna Award "Trame di futuro" 2009.

FRANCESCO ANDREOTTI E LIVIA GIUNTI

## LOVE IS ALL. PIERGIORGIO WELBY, AUTORITRATTO

Nell'autunno del 2006 Piergiorgio Welby, ammalato da anni di una grave forma di distrofia, chiede pubblicamente al Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano il diritto di essere lasciato morire. Pochi mesi dopo, aiutato dai familiari e dagli attivisti radicali, Welby compie la sua volontà. *"Love is All. Piergiorgio Welby, Autoritratto"* racconta la vita dell'uomo Welby attraverso le sue opere, quadri, libri, fotografie. *"Love is All"* è un ritratto che tende all'autoritratto e nasce da otto anni di pedinamento delle tracce che la vicenda umana di Welby ci ha lasciato. *Love is All* è una storia d'amore che nasce dal nostro innamoramento per Piergiorgio, che era un uomo che amava la vita, amava gli altri, amava la libertà". [F. Andreotti e L. Giunti] I registi danno vita ai dipinti, alle foto e agli scritti di Welby e ritrovano il tracciato di un interminabile guardarsi vivere, gioire, soffrire. L'intera opera artistica e filosofica di Welby qui riflette la storia drammatica ma anche avventurosa e piena d'amore di un uomo che ha accettato di dover vivere nella trama poetica e crudele del "voler morire". (p.m.)

In the autumn of 2006, Piergiorgio Welby, who had been ill for years with a severe form of dystrophy, publicly asked the President of the Italian Republic Giorgio Napolitano to be granted the right to die. A few months later, members of his family and radical activists helped him accomplish his will. *Love is All. Piergiorgio Welby, Self-portrait* describes the life of the man Welby by way of his works, paintings, books, and photographs. *"Love is All"* is a portrait tending towards the self-portrait. We have followed him closely for eight years, preserving the traces of the human parable that he has left to us. Love is all is a love story that comes from our falling in love with Piergiorgio, who was a person in love with life, with the others, and with freedom." [F. Andreotti and L. Giunti] The film directors give life to Welby's paintings, pictures, and writings, and unravel Welby's interminable watching himself live, rejoice, and suffer. Welby's entire artistic and philosophical work reflects the dramatic, but also adventurous and loving, story of a man who accepted to have to live along the both poetic and cruel stream of "wanting to die." (p.m.)



Nick La Rocca incide nel 1917 il primo disco della storia del jazz. Siciliano nato a New Orleans alla fine dell'800, La Rocca con la sua Original Dixieland Jazz Band realizza tra gli altri *Livery Stable Blues*, disco che vende più di un milione di copie. I brani dell'Original Dixieland Jazz Band, tra cui *Tiger Rag*, *Clarinet Marmalade*, influenzano i più grandi jazzisti neri del mondo, tra cui Louis Armstrong. Il regista Michele Cinque stabilisce un movimento narrativo di base, che racconta la migrazione italiana di fine Ottocento, sul quale innesta un'incalzante partitura visiva che usa diversi codici estetici, per raccontare un'epoca e un personaggio tanto geniale quanto controverso. "Le mie sensazioni nel corso del tempo nei confronti dell'uomo La Rocca sono cambiate. Ho capito da quali profonde delusioni sono nati i suoi squilibri, gli attacchi di ira e la xenofobia sul finire della vita. Mi sono infilato in un labirinto, tra le emozioni di un uomo scomparso da oltre 50 anni, e ho scelto il Cretto di Burri come simbolo di questo viaggio". [M. Cinque] *Sicily Jass*, ambientato in una Sicilia senza tempo e nella New Orleans di oggi e di ieri, scorre su diversi piani, reali, irreali, fantastici; il materiale d'archivio fonde la voce guida del "puparo" Mimmo Cuticchio con la tromba di Roy Paci. (p.m.)

In 1917 Nick La Rocca cut the first record in the history of jazz. A Sicilian born in New Orleans at the end of the 19th century, La Rocca, with his Original Dixieland Jazz Band, is the author of *Livery Stable Blues*, a record which sold more than one million copies. The songs of the Original Dixieland Jazz Band, among which *Tiger Rag* and *Clarinet Marmalade*, influenced the greatest Black jazz players in the world, among whom Louis Armstrong. The director, Michele Cinque, builds a basic narration – the story of Italian immigrants at the end of the Nineteenth century – to which he adds a compelling visual score which makes use of different aesthetic codes to describe an era and a gifted, as well as controversial, figure. "Over time, my feelings towards La Rocca have changed. I understood that the causes of his erratic behavior, of his fits of rage and, in his late years, of his xenophobia were a number of serious disappointments. I plunged myself into a labyrinth, among the emotions of a man who passed away more than 50 years ago, and I chose Alberto Burri's Grande Cretto as the symbol of this journey." [M. Cinque] *Sicily Jass*, which is set in a timeless Sicily and in the New Orleans of the present and of the past, combines different levels – real, unreal and fantastic: the archive footage unites the voice of the Sicilian puppeteer (*puparo*) Mimmo Cuticchio with the trumpet of Roy Paci. (p.m.)

Italia, 2015, 74', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: Michele Cinque  
Montaggio: Piero Lassandro  
Suono: Marco Saitta  
Musica: Original Dixieland Jazz Band, Roy Paci  
Produzione: GA&A Productions

Contatto: Laura Romano, GA&A Productions  
Email: laura.romano@gaea.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Michele Cinque è laureato in filosofia presso La Sapienza e dal 2004 si occupa di produzione di documentari per la televisione e il cinema. Tra i suoi ultimi progetti figura un documentario sulla vita di Bob Marley e una biografia di Louis Armstrong entrambe andate in onda su Rai Due. È stato anche direttore artistico di Urban-map 2015 e di Doctorclip Roma poetry film festival 2009 e 2013.

Michele Cinque has a degree in philosophy at La Sapienza University and since 2004 deals with the production of documentaries for television and cinema. Among his recent projects is a documentary on the life of Bob Marley and a biography of Louis Armstrong both aired on Rai Due. He has also been the artistic director of Urban-map in 2015 and Doctorclip Rome poetry film festival in 2009 and 2013.

Filmografia selezionata  
2015: Sicily Jass  
Uchuraccay  
2013: Living to the extreme  
2012: Mr. Jazz: Louis Armstrong Story  
2011: Bob Marley:  
il profeta del reggae  
2009: Top Runner  
2008: Lavoro Liquido  
2006: Alentejo Story Concert

Italia, 2015, 62', col.

Concept: ZimmerFrei  
Regia: Anna de Manincor, Anna Rispoli  
Fotografia: Roberto Beani  
Montaggio: Anna de Manincor  
Suono: Massimo Carozzi  
Musica: BeMyDelay, Massimo Carozzi, muziekvereniging Schylge, Domenico Vaccaro, Weight And Treble  
Produzione: Oerol Festival and InSitu network  
Distribuzione: Bo Film

Contatto: Serena Gramizzi, Bo Film  
Email: info@bofilm.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

ZimmerFrei è un collettivo composto da Anna de Manincor, Massimo Carozzi e Anna Rispoli. Il gruppo ha due sedi, una a Bruxelles e una a Bologna, dove il gruppo è stato fondato nel 2000. ZimmerFrei utilizza, mescolandoli, diversi linguaggi e formati ed opera in aree urbane e rurali che stanno attraversando un processo di trasformazione, esplorando i confini tra territori pubblici e privati.

ZimmerFrei is a collective formed by Anna de Manincor, Massimo Carozzi and Anna Rispoli. The group has two headquarters, one in Bruxelles and one in Bologna, where the group was founded in 2000. ZimmerFrei's artistic practice mixes different languages and format and dives itself into urban and rural areas that are going through a process of transformation, exploring the boundaries between public and private territories.

Filmografia  
2015: Steadfast On Our Sand  
2014: La beauté c'est ta tête  
2013: Hometown | Mutonia  
2012: Temporary 8th  
2011: The Hill  
2010: LKN Confidential  
2007: Memoria Esterna

## ZIMMERFREI STEADFAST ON OUR SAND

Terschelling è una piccola isola della Frisia, regione nord dei Paesi Bassi. La terra che la compone è stata accumulata con un sofisticato sistema di dighe e argini. Orgoglio dei pochi isolani che ancora la abitano e la custodiscono, Terschelling è un'area desolata d'inverno – dedicata solo al pascolo di bestiame – e affollata dai turisti di tutto il mondo durante il periodo estivo. Il collettivo ZimmerFrei guarda, ascolta un luogo nel suo continuo trasformarsi da materia che pare viva a idea, sentimento, spirito dei suoi abitanti. Seguendo il passaggio delle stagioni, il racconto intreccia dapprima sguardi individuali, racconti di vite isolate, per poi comporre un'immagine d'insieme che restituisce tutta la forza di una comunità profondamente coesa e inclusiva. I momenti che compongono le singole giornate degli isolani esplodono negli spazi sterminati di un territorio incantato. La notte nel giorno, i fantasmi dell'immaginazione nelle forme della natura. Un progetto visivo di tale pregio sposa un altrettanto raffinato progetto sonoro e musicale. Le sonorità elettroniche utilizzate, così come le voci dei protagonisti, qui scandiscono il tempo di uno sguardo umano che trasforma lo spazio in anima. [p.m.]

Terschelling is a small island of Friesland, a northern region of the Netherlands. Its land was accumulated thanks to a complex system of dikes and embankments. The few inhabitants still living on the island are proud of preserving the land, which is desolate in winter – when only cattle can pasture – and crowded with tourists from all over the world during summer. The collective ZimmerFrei watches and listens to the site while it transforms continuously from seemingly live matter to idea, feeling, and spirit of the islanders. Following the passage of seasons, the story pieces together individual gazes and isolated life stories. At a later stage, it offers an overview that represents the strength of a deeply cohesive and inclusive community. The moments making up the daily life of the islanders explode in the boundless spaces of an enchanted territory. Night in day, the demons of imagination in the forms of nature. This high-value visual project combines with an equally refined sound and music project. The electronic sounds used as well as the voices of the protagonists beat the time of a human gaze that transforms space into soul. [p.m.]



“Un uomo senza terra è solo un uomo, in balia di eventi sempre più ostili”, dichiarano i registi Matteo Tortone e Andrea Fenoglio, che firmano i due racconti che compongono il film. Rispettivamente, *Il campo*, costruito sull'osservazione dei corpi e dei movimenti straniti di migranti di origine subsahariana in cerca di lavoro, ospiti di un campo di accoglienza del Nord Italia; *Il recinto*, centrato sulla vita, i pensieri e le parole di un agricoltore autotono, espropriato dei propri terreni. Due autori, due storie, una terra. *Su campi avversi* lavora visivamente e narrativamente sul concetto di corpo, quando questo rimane oggetto sospeso nel nulla di una cultura che non lo riconoscere più (o ancora) come luogo di relazioni in divenire ma come occupante. I corpi, il corpo, dunque, filmati in un meraviglioso bianco e nero nel primo capitolo e con spiazzante immediatezza nel secondo. [p.m.] “In questa sede non si indagano le ragioni ambivalenti di un disagio sociale ed economico, ma si mette al centro il dramma dell'uomo, le sue peculiarità, le sue contraddizioni, le sue esagerazioni e soprattutto l'isolamento, indotto o cercato e la spossatezza di fronte a un tempo che non passa, che non risolve, ma peggiora solo le cose”. [M. Tortone e A. Fenoglio]

“A man without land is just a man in the hands of increasingly hostile events”, say directors Matteo Tortone and Andrea Fenoglio, in charge of the two tales told in the film. Respectively, *Il campo*, created on the observation of bodies and movements of Sub-Saharan migrants looking for a job and who are hosted in a reception campo in Northern Italy; *Il recinto*, focused on the life, thoughts and words of a local farmer whose land was taken away from him. Two authors, two stories, one land. *Su campi avversi* works on the concept of body both from a visual and a narration perspective, the body is lost in the nothingness of a culture which is not able to recognize it (at least anymore) as a place of potential relationships but just as something taking space. The bodies are shot in a marvellous black and white in the first chapter and with an astonishing immediateness in the second one. [p.m.] “This is not the place where the manifold reasons of a social and economic unrest are investigated, this is where the human drama is placed at the core, with its peculiarities, its contradictions, its exaggerations and, most of all, the induced or researched isolatio together with the unease of time passing by, not solving problems, but making them even worse.” [M. Tortone e A. Fenoglio]



### MATTEO TORTONE, ANDREA FENOGLIO SU CAMPI AVVERSI ON OPPOSING FIELDS

Italia, 2015, 63', col. e b/n

Regia: Matteo Tortone, Andrea Fenoglio  
Soggetto: Andrea Fenoglio, Matteo Tortone, Irene Dionisio  
Fotografia: Francesca Cirilli  
Montaggio: Matteo Tortone, Andrea Fenoglio, Alessandro Zorio  
Suono: Mybosswas  
Musica: Mybosswas - vicino agli dei  
Produzione: Produzione Spinosa

Contatto: Andrea Fenoglio,  
Produzione Spinosa  
Email: laterracheconnette@gmail.com

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Filmografia selezionata di Andrea Fenoglio  
2015: Su campi avversi  
2010: Il popolo che manca  
2008: La società invisibile  
Il motore delle città  
2007: L'isola deserta dei carbonai  
Voci e luoghi dal mondo dei vinti  
Altri si sono affaticati e voi siete subentrati nella loro fatica

Filmografia selezionata di Matteo Tortone  
2015: Su campi avversi  
2012: Swahili Tales  
2011: White Men  
2008: How to disappear completely  
(on st. john's day)





**IMMAGINI DEL VERBO AMARE;  
I DOCUMENTARI DI MARY JIMÉNEZ**

IMAGES OF THE VERB TO LOVE:  
THE DOCUMENTARIES OF MARY JIMÉNEZ

## CINÉMOI. DELL'IO COME QUESTIONE

DI DANIELE DOTTORINI

*Cinémoi*. Strana espressione quella coniata a partire dalle riflessioni da Philippe Lejeune, uno dei teorici più importanti delle forme autobiografiche della scrittura, letteraria o cinematografica<sup>1</sup>. Espressione famosa, che si accompagna a quella che Raymond Bellour chiama "La scrittura dell'io nel cinema"<sup>2</sup>, vale a dire una scrittura (filmica) che si articola secondo due condizioni di possibilità: la prima ha a che vedere con la scelta del cineasta di essere presso di sé, di raccontare o evocare la sua vita, di circoscrivere, a partire dalla propria esperienza, la questione del "chi sono io?", ponendola più o meno esplicitamente, con tutte le conseguenze del caso. La seconda ha invece a che fare con le condizioni personali, contingenti con cui la vita del cineasta s'interseca con il progetto del film e, in un certo senso lo affetta e ne è affettato<sup>3</sup>.

Da questa prospettiva, tutta la storia del cinema può essere riletta a partire da questa tensione tra un io e l'immagine, soprattutto allorché entrambi i termini sono messi in gioco in modo particolare, mai definiti una volta per tutte, mai stabili. Da Chris Marker a Chantal Akerman, da Agnès Varda a Andrés Di Tella, da Raymond Depardon a Jonas Mekas, da Pasolini a Fellini, da Gitai a Elia Suleiman: i nomi si moltiplicano, così come le forme attraverso le quali il *cinema dell'io* ha attraversato la storia delle immagini.

*Cinémoi* è anche l'espressione che permea profondamente il cinema documentario di Mary Jiménez, attraversato costantemente dalla doppia articolazione indicata da Bellour, che si rivela ben presto, prepotentemente, come una delle cifre stilistiche del suo lavoro. Se film come *Du verbe aimer*, *Loco Lucho*, *Face Deal* sono chiaramente legati all'idea portante che al centro della narrazione sta un io che racconta, o che si chiede chi è che racconta, l'apparente oggettività dei soggetti narrati in *Le Dictionnaire selon Marcus*, *Héros sans visage*, *Sobre las Brasas* o *La Position du lion couché* sono di fatto realizzati a partire dalle condizioni stesse che hanno portato la regista a confrontarsi con frammenti di mondo. Ed è proprio a partire da queste condizioni, dal suo sviluppo, che i film hanno potuto prendere corpo, essere realizzati. Ma assumere questa consapevolezza non è che un primo passo per affrontare il problema dell'io come forma del cinema. Non esiste una formula unica e, soprattutto, non esiste un unico movimento. Esiste una tensione sempre variabile, uno spazio e un territorio, dove le immagini devono trovare, di volta in volta, una, seppur fragile, collocazione.

*L'io si sdoppia*. È a partire da *Du verbe aimer* che una tale complessità (fatta di movimenti, scarti, forme inedite, raccordi vertiginosi) diventa la posta in gioco nel cinema documentario della Jiménez. Basta pensare alla voce off della regista che apre il film, alle sue parole, apparentemente chiarificatrici, evidenti: *Je suis née au Pérou en 1948, j'ai 34 ans. J'ai d'abord vécu vingt-quatre ans au Pérou, puis j'ai vécu dix ans en Belgique. Je suis venue en Belgique pour étudier le cinéma. J'y suis restée. Maintenant je voudrais faire un film au Pérou*. Io sono questo, io ho fatto questo, io voglio fare que-



Mary Jiménez,  
*Du verbe aimer*

sto: frasi che chiudono nella loro evidenza ogni ambiguità possibile. Eppure il film che segue queste parole, nel suo particolare movimento, al tempo stesso afferma, certifica e stravolge l'affermazione di partenza. Come in *Quarto potere* di Welles, o in *Jeanne Dielman* di Chantal Akerman, non è nel racconto asettico che risiede la tensione del rapporto dell'io con il mondo e con se stesso, ma in un nuovo orizzonte delle immagini, immagini che testimoniano e al tempo stesso costruiscono un nuovo percorso possibile. In *Du verbe aimer* tutto nasce da un doppio movimento impossibile: il ritorno e il confronto. Movimenti che cinematograficamente non chiudono mai il cerchio che si apre e, di fatto, creano altri percorsi, soprattutto nel cinema documentario. Il ritorno in Perù non è possibile fino in fondo, perché lo sguardo di Mary Jiménez è ormai dislocato e il motivo del ritorno, il confronto con la madre, morta in un incidente, è in sé impossibile. Ma il movimento del ritorno e del confronto hanno un soggetto, un centro mobile a partire da quale il movimento impossibile produce in ogni caso immagini. Questo soggetto è Mary Jiménez stessa che, consapevolmente, si fa artefice e materia del suo film. La sua voce "non fa di noi dei destinatari, ma i testimoni di un sortilegio. Ed essa è anche un testo, una lunga meditazione introspettiva in cui Mary si rivolge a se stessa, occupando così il posto di colei che fa e che riceve il film"<sup>4</sup>. Questo doppio movimento provoca uno sdoppiamento, in cui il soggetto che filma è anche il corpo finzionale di un racconto. Proprio per questo il film è allora una creazione continua di raccordi, percorsi di scoperta di sé e del mondo attraverso una dialettica mai chiusa tra il piano visivo e quello sonoro. Il ritorno e il confronto determinano un percorso di ricerca aperto che fanno del film qualcosa di unico, una sorta di emblema di un percorso che però attraverserà costantemente il lavoro documentario della regista peruviana. Film teorico e film saggio, *Du verbe aimer* è anche una straordinaria esperienza visiva, una messa in gioco dell'enigma del soggetto; come afferma la stessa Jiménez nel *press book* del film: "Ripercorrere attraverso un'esperienza personale, il problema dell'essere in rapporto all'amore". Proprio per questo un film nato come film-inchiesta sui folli che abitano le strade di Lima diventa un film sulla follia vertiginosa del filmare, sullo sdoppiamento di un io che ricrea se stesso e nuove immagini.



Mary Jiménez,  
*Sobre las brasas*

*L'io ritorna a sé.* Di fronte alla consapevolezza del ruolo finzionale dell'io – una consapevolezza cartesiana in fondo, la necessità cioè di proiettare fuori da sé, nella materia stessa del film, la propria immagine, il proprio immateriale personaggio – a distanza di molti anni Mary Jiménez ritorna sullo stesso movimento doppio, modificandolo. *Loco Lucho*, realizzato nel 1999, quindici anni dopo il suo ritorno filmico in Perù, è un film sul padre, il “pazzo” Lucho del titolo. Ancora più che in *Du verbe aimer* la consapevolezza dell'io come motore mobile della scrittura filmica è il punto di partenza di ogni operazione creativa. La Jiménez organizza le immagini come un incontro di sguardi – il suo e quello del padre – come una serie di conversazioni che hanno a che fare con la vita di un uomo, con i suoi rapporti, le sue esperienze, le sue gioie e sofferenze. Al tempo stesso, anche qui l'immagine ha sempre a che fare con una “immagine mancante”, per utilizzare la splendida formula di Rithy Panh. Non solo la figura della madre assente, ma anche lo spazio/tempo dell'assenza che determina il rapporto tra la regista e suo padre. Gli anni passati in Belgio, in una vita al tempo stesso dislocata e ritrovata, sono lo spazio che lo sguardo soggettivo della Jiménez interroga senza sosta. Uno spazio abitato da parole. Intorno alle conversazioni tra lei e il padre ruotano infatti parole scritte, depositate spesso su carta ingiallita, segnata dal tempo. Sono le lettere numerose che, come una presenza ossessiva, sembrano scandire il ritmo stesso del film, appunto quell'immagine mancante che il tempo di una storia, di una vita che si interseca con altre vite. Sono le lettere del padre alle proprie figlie, le lettere della madre e della sorella. Non si ricostruisce una vita, ma la ricerca stessa, la domanda che spinge uno sguardo ad iniziare un film è sempre qualcosa che crea, che lavora una nuova materia: “Un film non è mai il film che si vuole fare. Un film è un film. Ciò che si vuole fare è sempre fare un film, ma il film diventa una materia di qualità differente e questa materia, come un bambino allevato da una madre, alla fine si distacca definitivamente da lei. E la madre svanisce, muore”<sup>5</sup>. Altro raddoppiamento, quello della figura della madre. Anche in *Loco Lucho*, in fondo, il movimento scinde i corpi e i soggetti e mette in scena i doppi finzionali della regista e di suo padre, ma lo fa in funzione non di un confronto impossibile (come in *Du verbe aimer*) ma come dono. Il film è, dichiaratamente, sin dalle prime battute, una sorta di omaggio/restituzione, un donare una storia che possa non tanto colmare, quanto abitare in un certo senso, abitare quell'immagine mancante che è il rapporto non vissuto tra Mary e suo padre. Il dono, come una sorta di *potlatch* cinematografico è allora il vero movimento del ritorno, che non ricostruisce il rapporto che non si è vissuto, ma crea qualcosa per il presente, qualcosa che è fatto della materia di cui sono fatti i film. *Potlatch* si è

detto. Sì, perché il dono è parte di un'economia (o forse in questo caso si dovrebbe parlare di *Eikonomia* – per dirla alla Mondzain – cioè di un commercio di immagini, che solo è capace di costruire un rapporto<sup>6</sup>), di un triangolo fondato sul triplice gesto del donare-ricevere-contraccambiare. Se *Loco Lucho* è l'omaggio-cinema di Mary Jiménez a suo padre, tale gesto deve necessariamente essere restituito in un nuovo atto cinematografico. Ancora quindici anni tra un film e l'altro. Nel 2014 arriva *Face Deal*, ancora una volta un incontro tra lei e il padre, realizzato pochi mesi prima la morte di quest'ultimo. L'uomo, ormai anziano (ha più di cento anni!) e da tempo malato, non riconosce la figlia, la scambia per il proprio fratello. Questo scambio diventa il meccanismo stesso del film: la mente del padre, del “folle” Lucho è allora una sorta di proiettore (nel doppio senso psicoanalitico e cinematografico) mentale, che vede in un volto non più riconoscibile il volto e la presenza del fratello. La scissione/ricomposizione del piano visivo e sonoro già messa in atto in *Du verbe aimer* si ripresenta, attraverso una nuova modalità. Le voci della regista e di suo padre, intente in un dialogo inevitabilmente surreale, accompagnano un montaggio di volti e di immagini che perdono gradualmente di visibilità, di riconoscibilità. I volti di vite che hanno attraversato l'esistenza del padre, così come quella della figlia. Volti, fotografie, riprese, disegni. Ogni forma del volto è rappresentata o evocata e mostra quindi in tutta la potenza del suo mistero, del suo enigma. Il volto, il primo piano come intimità assoluta, come diceva Epstein, o come immagine universale e particolare insieme, come voleva Deleuze. Ecco allora che il finale del film rovescia quello che sembrava l'assunto di partenza. Un rapido montaggio mostra in primo piano e in una serie di dettagli il volto di Mary Jiménez. L'incontro impossibile con il padre ha dato luogo ad un rovesciamento dialettico. Non si tratta più di un dono di una regista a suo padre, come nel caso di *Loco Lucho*, né di un film testimonianza, di un film testamento girato poco prima della morte del padre. Si tratta invece di interrogare sé stessi attraverso l'altro, l'altro mancante, l'altro assente. “Non chi è mio padre, ma chi sono io”: è questa, alla fine, la domanda. L'io ritorna a sé dunque, ma per scoprire che la dialettica della scissione non fa altro che rimandare allo spazio vuoto che è l'io e di cui il cinema si fa necessariamente carico.

*L'io e il non-io.* Il cinema autobiografico di Mary Jiménez si mostra dunque come l'attraversamento, radicale e intimo insieme, di un problema teorico, che è quello dell'io che racconta se stesso e, attraverso se stesso, si sdoppia e produce la propria immagine, che non cessa di interrogare finanche il modo di fare cinema, di fare film. Ogni film di Mary Jiménez è un mondo a sé, semplicemente perché il racconto che affronta, i corpi e le situazioni con cui entra in contatto, hanno sempre una modalità particolare per essere raccontati e filmati. C'è un momento in cui il film “chiede” di essere realizzato, il momento in cui la soggettività della regista incontra l'altro e trova il senso (l'origine e la motivazione profonda) del filmare. Da questo punto di vista ogni film è l'esplorazione di una forma possibile, perché non esiste un “metodo”, per dirla alla Rossellini, per mettere in forma il reale di un'esistenza. Al contrario, la forma è il risultato di un processo. Processo di *apprentissage*, come lo chiama la Jiménez, esplorazione di una porzione di mondo abitato da esseri umani, un incontro, la possibilità che da quell'incontro nasca l'esigenza e l'urgenza di filmare. È il caso di *La Position du lion couché*, in cui è la richiesta dell'altro a spingere Mary Jiménez a filmare quello stato sospeso dell'esistenza, in un centro dove i malati terminali si preparano a ciò per cui non c'è preparazione possibile: morire. È il caso anche di *Héros sans visage*, la cui struttura errante, simile a quella di un viaggio mitico, deriva dalle successioni di incontri e di connessioni tra storie di migranti, dalle immagini di una tragedia registrate con un cellulare. Immagini tremolanti e fuori fuoco che invadono lo schermo e diventano la traccia di un presente collettivo che, nel film, diventa quasi rappresentazione



di un gesto collettivo ed arcaico, mitico e tragico: quello dell'esodo. Ancora, è l'incontro con Marcus, il pregiudicato che aiuta detenuti ed ex detenuti, la sua conoscenza, la vicinanza con la sua storia e la sua esistenza a determinare la particolare forma geometrica del film che lo vede protagonista. È infine anche il caso di *Sobre las brasas*, film realizzato in co-regia con Bénédicte Liénard, dove è la resistenza dei corpi filmati – l'anziana donna che scompare prima di iniziare il film e che costringe le due registe a concentrare l'attenzione anche su altre figure, fino a comporre un film-ritratto collettivo – a determinare la forma finale del film. Ogni volta è il patto autobiografico, per dirlo ancora con i termini di Lejeune, a determinare il lavoro del film. Ma in un senso del tutto peculiare. In questo caso è l'incontro con l'altro, spesso non previsto e repentino a determinare non solo la forma del film ma anche la sua possibilità, la sua motivazione e ragion d'essere. Lo sguardo documentario è uno sguardo che accetta la sfida di una resistenza del reale, di un non-io che si contrappone ad un io: solo così può esistere. Ma è anche in questo movimento di contrapposizione, di sfida e di resistenza al reale, che la modalità di fare e pensare il cinema di Mary Jiménez scarta rispetto ad una definizione troppo stretta e rigida del concetto di autobiografia. Il cinema della Jiménez mette in mostra con chiarezza il gioco di finzione che caratterizza, come si è visto, ogni messa in gioco di sé, la creazione di un io che diventa personaggio e al tempo stesso centro motore di ogni costruzione filmica. Io posso filmare solo se mi penso come un io che si immerge nella realtà e trova in questa immersione l'origine possibile di un film. Gioco di raddoppiamenti, dunque, come l'io cartesiano che si immaginava seduto accanto ad una stufa, osservando il lento sciogliersi di una candela. Sono molteplici, indefinite le forme attraverso le quali il cinema costruisce il proprio io finzionale: può essere il movimento di un *camera car* che scopre una folla in *D'Est* di Chantal Akerman; un personaggio surreale e comico dai toni chapliniani nel cinema di Elia Suleiman o in continua lotta con la rappresentazione di se stesso in quello di Amos Gitai; può essere una voce che riflette sulle proprie immagini, come nei documentari di Pasolini, oppure immagini di *found footage* nei film di Jonas Mekas. Gli esempi potrebbero continuare a lungo, ma non importa qui costruire un altro elenco, quanto mostrare la potenza di un io che diventa cinema: di un *cinémoi*. In questo senso, non ha più importanza sapere o determinare il limite tra costruzione finzionale di sé e rivelazione autobiografica. I due movimenti procedono entrambi parallelamente nel cinema di Jiménez. Ma se nel romanzo questo procedimento parallelo crea un effetto nel lettore, la costruzione uno spazio autobiografico<sup>7</sup>, nel cinema il confine è meno netto, perché l'immagine ha sempre a che fare con la sua flagranza, con il fatto di filmare corpi reali, di imprimere una traccia registrata del loro essere nel mondo. Questa tensione continua diventa allora una delle marche stilistiche ed estetiche (nel senso più ampio del termine) del percorso documentario di Mary Jiménez e, in seconda istanza, si pone come una delle sfide più urgenti che il cinema del reale pone ad ogni immagine possibile, di sé e dell'altro.

#### NOTE

1. Cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.
2. R. Bellour, *Autoportraits*, in "Communications", n. 1, vol. 48, 1998, p. 334.
3. *Ibidem*.
4. J. Aubenas, *Du verbe aimer*, in *Regards sur le reel*, a cura di F. Dujardin, Yellow Now/Cinémathèque de la Fédération, Wallonie-Bruxelles 2013, p. 140.
5. M. Jiménez, citata in J. Aubenas, *cit.* p. 140
6. Sul concetto di commercio delle immagini e degli sguardi come fondamento di una visione condivisa, cfr. M.-J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, Medusa, Milano 2011 e *Images (à suivre)*, Bayard, Montrouge Cedex 2011.
7. P. Lejeune, *cit.*, p. 45.

# VIENNALE

## Vienna International Film Festival



TSAI MING-LIANG: «XIAO KANG». VIENNALE TRAILER 2015

OCTOBER 20 – NOVEMBER 3, 2016

[www.viennale.at](http://www.viennale.at)

## CINÉMOI. THE QUESTION OF THE I

BY DANIELE DOTTORINI

Cinémoi. A bizarre expression coined by Philippe Lejeune, one of the most outstanding theorists of autobiographical forms of writing, both literary and cinematic<sup>1</sup>. Now a famous phrase, it matches what Raymond Bellour called “The writing of the ‘I’ in film,”<sup>2</sup> i.e. a (cinematic) writing based on two conditions of possibility: the first has to do with the cineaste choosing to be near him/herself, to tell or evoke his/her life, and to delineate the question of “Who am I?” departing from one’s own experience, positing it more or less explicitly, along with the consequences. The second has to do with the personal, contingent conditions whereby the film-maker’s life intersects with the film project, in some way slicing it, being sliced in turn<sup>3</sup>.

From this perspective, film history could be re-read informed by an understanding and awareness of the tension between an ‘I’ and the image, especially when both terms are put at stake in a peculiar way, never defined once and for all, never stable. From Chris Marker to Chantal Akerman, from Agnès Varda to Andrés Di Tella, from Raymond Depardon to Jonas Mekas, from Pasolini to Fellini, from Gitai to Elia Suleiman: names multiply, just like the forms whereby the “cinema of the ‘I’” has run through the history of moving images.

*Cinémoi* is an expression that permeates the documentary cinema of Mary Jiménez as well. Bellour’s double articulation runs constantly through it, soon, and powerfully, becoming one of the hallmarks of her style. Films like *Du verbe aimer*, *Loco Lucho*, and *Face Deal* are clearly pivoted on the idea that a narrating ‘I’ – or an ‘I’ wondering who is narrating – is at the centre of storytelling, whereas the apparent objectivity of the subjects narrated in *Le Dictionnaire selon Marcus*, *Héros sans visage*, *Sobre las Brasas*, or *La Position du lion couché* is actually achieved as a direct result of the same conditions that led Jiménez to confront fragments of world. It is precisely through this departure from these conditions and their development that her films could take shape and be realized. However, to take on this awareness is only the first step in tackling the problem of the ‘I’ as a form of cinema. There isn’t a single formula, and, above all, there isn’t a single movement: there is an ever-variable tension, a space, and a territory, where the images are supposed to find their – however fragile – place time and again.

The ‘I’ doubles. From *Du verbe aimer* this complexity [made of movements, swerves, brand-new forms, and vertiginous connections] becomes the stake in the documentary cinema of Jiménez. Just think of her voice-over opening the film, her apparently clarifying, obvious words: “I was born in Peru in 1948. I am 34 years old. I lived in Peru for twenty-four years, then in Belgium for ten years. I came to Belgium to study film. I decided to stay. Now I would like to make a film in Peru.” I am this, I did this, I want to do this. In their obviousness, these sentences reject any ambiguity. And yet, the ensuing film, with its particular movement, at once affirms, certifies, and overturns the initial statement. As in *Citizen Kane* by Orson Welles, or *Jeanne Dielman* by Chantal Akerman, the tension of the relationship of the ‘I’ with the world and with the self does not reside in an



Mary Jiménez,  
*Loco Lucho*

aseptic storytelling, but rather in a new horizon of the images. These images are a testament to and construct, at the same time, a new viable route. In *Du verbe aimer*, all comes from a double impossible movement: the return and the confrontation. These movements, cinematically, never come the full circle that is opened. In fact, they create other routes, especially in documentary. The return to Peru is not possible to the fullest, because the gaze of Mary Jiménez is now dislocated, and the reason for the return – a face to face with the mother, dead in a car accident – is impossible *per se*. However, the movements of return and confrontation have a subject, a moving centre from which the impossible movement still produces images. This subject is Mary herself who is aware of becoming both the maker and matter of her film. Her voice “does not make us recipients, but witnesses of a magic spell. It is also a text, a long, introspective meditation in which Mary addresses herself, thus placing herself in the stead of both making and receiving the film.”<sup>4</sup> This twofold movement provokes a doubling – the filming subject is also the fictional body of a story. This is precisely why the film is a continuous creation of connections, paths for the discovery of the self and the world, by way of a never-concluded dialectics between both the visual and auditory planes. Return and confrontation determine an open route of research making the film unique, a sort of emblem of journey, to be found throughout the entire documentary film work of the Peruvian film-maker. A theoretical film and an essay-film, *Du verbe aimer* is also an extraordinary visual experience, in which the enigma of the subject is put at stake; according to Jiménez, “to go back to the problem of being with respect to love by means of personal experience” [from press-book]. This is why a work that had been conceived as an investigative film on the insane living in the streets of Lima became a film about the vertiginous insanity of film-making, the doubling of an ‘I’ that recreates both the self and new images.





Mary Jiménez,  
*Du verbe aimer*

The 'I' returns to him/herself. Being aware of the fictional role of the 'I' – basically, a Cartesian awareness, i.e. the necessity of projecting out of oneself, onto the matter of the film, one's own image and immaterial character – after several years Mary Jiménez returns to the double movement, changing it. *Loco Lucho*, made in 1999 – fifteen years after her cinematic return to Peru – is a film about the father, the "crazy" Lucho of the title. Even more than in *Du verbe aimer*, the awareness that the 'I' is the fickle *primum movens* of cinematic writing kickstarts all creative operation. Jiménez arranges the images as an encounter of gazes – hers and her father's – as if in a series of conversations dealing with a man's life, his relationships, his experiences, and his joys and sorrows. At the same time, again, the image has to do with a "missing image," to quote the wonderful notion of Rithy Panh. Not only the figure of the missing mother, but also space/time of the absence that determines the relationship of the film-maker with her father. The years spent in Belgium, in a life at once dislocated and regained, are the space relentlessly questioned by Jiménez's subjective gaze. This space is inhabited by words. Words written on yellowed, time-worn paper actually revolve around the conversations between her and the father. These are the numerous letters that, like an obsessive presence, seem to beat the rhythm of the film, or the image missing from the time of a story, of a life, crossing with our life. It's the letters of the father to his daughters, or the letters from the mother and the sister. The film does not reconstruct a life, but the research; the question that drives a gaze to begin a film is always something that creates, moulding new matter. "A film is never a film that you want to make. A film is a film. What

you want to do is always make a film, but the film becomes matter of different quality and this matter, like a child brought up by a mother, in the end detaches from her definitively. And the mother vanishes, and dies."<sup>5</sup> Another doubling: the mother figure. All in all, in *Loco Lucho* too the movement splits bodies and subjects, staging the fictional doubles of the film director and her father, but it does so not as a function of an impossible encounter (as in *Du verbe aimer*) but of a gift. Since the very beginning, the film is overtly a sort of homage/restitution. It makes a present of a story that, in some way, less fills than inhabits the missing image that is the non-lived relationship between Mary and her father. The gift, as a sort of cinematic *potlatch*, is then the true movement of return. It does not reconstruct a relationship that was not experienced, but creates something for the present, something that is such stuff as films are made of. Mention was made of potlatch. The gift is integral part of economy (or, in this case, *Oikonomia*, to quote Mondzain, i.e. a commerce of images, the only one that can build a relationship<sup>6</sup>), a triangle based on the threefold gesture of giving-receiving-repaying. If *Loco Lucho* is the film-tribute of Mary Jiménez to her father, then this gesture should necessarily be returned in a new cinematic act.

Another fifteen years pass from one film to another. In 2014 arrives *Face Deal*, once again an encounter between Jiménez and her father, a few months before his death. The man, now very old (he is more than centenarian!), has been ill for a long time. He can't recognize his daughter, mistaking her for his brother. The misapprehension becomes the mechanism underlying the entire film: the mind of the father, the 'insane' Lucho is a sort of mental projector (in both the psychoanalytic and cinematic senses) that sees the brother's face and presence in an unrecognizable face. The split/re-composition of the visual and auditory planes already performed in *Du verbe aimer* returns, but is presented in a different way. The voices of the film-maker and her father, absorbed in a helplessly surreal dialogue, accompany a montage of faces and images that gradually lose visibility and recognisability. The faces of those who have crossed the lives of both the father and the daughter. Faces, photographs, film takes, drawings. Every face shape is represented or evoked, thus showing in all its powerfulness, its mystery. The face, the close-up as absolute intimacy, according to Epstein, or at once as universal and particular image, according to Deleuze. At this point, the film ending reverses what seemed to be the initial assumption. A fast-paced editing shows the face of Mary Jiménez in close-up and in a series of details. The impossible encounter with the father has produced a dialectic reversal. This is not a gift of a film-maker to her father anymore, as was the case with *Loco Lucho*, nor is it a testimonial film, a film-testament shot weeks before the father's death. It is more like questioning oneself by way of the other, the missing other, the absent other. "Not who is my father, but who am I," is the question actually. The 'I' returns to the self then, to discover that the dialectics of the split self only refers to the empty space that is the 'I', for which cinema necessarily takes on the responsibility.

The 'I' and 'non-I.' The autobiographical cinema of Mary Jiménez presents itself as the both radical and intimate analysis of a theoretical problem regarding the 'I' that tells itself and, by way of itself, doubles and produces its image. The latter relentlessly questions the way of making film. Every film of Mary Jiménez is a world apart, simply because the story it tells, the bodies and situations with which it comes in contact, always have their own style of being told and filmed. There is a moment when the film 'asks' to be realized, the moment when the subjectivity of the film-maker encounters the other and finds the sense (the origin and motives) of filming. From this point of view, every film is an exploration of a possible form, because there is not "one method," quoting Rossellini, to shape the reality of an existence. On the contrary, the shape is

the result of a process – a process of “apprentissage,” formation, as Jiménez calls it, the exploration of a portion of world inhabited by human beings, an encounter, the possibility that from that encounter arises the need and urgency of filming. This is the case with *La position du lion couché*, where the request of the other pushes Mary Jiménez to film that suspended state of existence that can be found in a centre where the terminally ill get ready for an event for which no preparation is really possible: death. This is also the case with *Héros sans visage*, whose wandering structure, reminiscent of a mythical journey, derives from a series of meetings and connections between stories of migrants and images from a tragedy recorded with a cell phone. Wobbly, out-of-focus images that invade the screen and become the trace of a collective present which, in the film, becomes almost the representation of a collective and archaic, mythical and tragic gesture – exodus. More: the encounter with Marcus, the man with a criminal record who helps detainees and former convicts, his knowledge, the feeling of closeness with his story and his existence, determine the particular geometric form of the film about him. This is also the case, in closing, with *Sobre las brasas*, co-directed with Bénédicte Liénard, where what determines the final form of the film is the resistance of the bodies filmed – with the elderly woman who disappears just before the shooting, obliging the two film directors to focus their attention on the other figures until they compose a collective film-portrait. Every time, the autobiographical pact – to use Lejeune’s terms – determines the work for the film. In a very peculiar sense. In this case, the encounter with the other, often not foreseen and sudden, determines not only the form of the film but also its possibility, its motive and reason of being. The documentary gaze is a gaze that accepts the challenge of resistance on the part of reality and of a ‘non-I’ opposed to an ‘I’: this is how it can exist. Still, in this movement of opposition, challenge, and resistance to reality, the ways of making and thinking film practised by Mary Jiménez swerve from a too strict, rigid definition of the concept of autobiography. The cinema of Jiménez exposes with clarity, as we saw above, the fiction involved every time that the self puts itself into play, an ‘I’ is created, becoming at once character and *primum movens* of all film construction. I can film only if I think of myself in terms of an ‘I’ that plunges in reality, finding in this immersion the possible origin of a film. It is a game of doubles, just as the Cartesian ‘I’ that imagined itself sitting beside a stove and observing a candle slowly melting. There are multiple and indefinite forms whereby cinema constructs its own fictional ‘I,’ such as the movement of a camera car shot uncovering a crowd in Chantal Akerman’s *D’Est*; a surreal, comic character *à la* Chaplin in the cinema of Elia Suleiman, or constantly feuding over the representation of his/herself in the cinema of Amos Gitai; or a voice reflecting over the images, as in the documentaries by Pier Paolo Pasolini, or yet found footage images in the films of Jonas Mekas. We could go on with more and more examples, but the point here is not to create a list but to show the powerfulness of an ‘I’ that becomes cinema, a *cinémoi*. In this sense, it is no longer necessary to know or determine the limit between fictional construction of the self and autobiographical revelation. The two movements proceed parallel in the cinema of Jiménez. However, if in the novel the parallel process creates an effect in the reader, the construction of an autobiographical space<sup>7</sup>, in film the boundary is less clear-cut, because the image has always to do with its flagrance – the fact that real bodies are filmed, and a record is traced of their being in the world. This continuous tension, then, becomes one of the stylistic and aesthetic marks (in the broadest sense) of the documentary journey of Mary Jiménez and, secondly, posits as one of the most urgent challenges that the cinema of the real poses to every possible image, of the self as well as the other.



Mary Jiménez,  
*La position du lion couché*

#### NOTES

1. See P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986. The portmanteau term literally reads “cine-me,” as the philosopher himself suggested to the translator of this essay.
2. R. Bellour, *Autoportraits*, in *Communications*, n. 1, vol. 48, 1998, p. 334.
3. *Ibidem*.
4. J. Aubenas, *Du verbe aimer*, in *Regards sur le réel*, ed. by F. Dujardin, Yellow Now/Cinémathèque de la Fédération, Wallonie-Bruxelles 2013, p. 140.
5. M. Jiménez quoted in J. Aubenas, *ibidem*.
6. On the idea of commerce of images as foundation of a shared worldview, see M.-J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, Medusa, Milan 2011 and *Images (à suivre)*, Bayard, Montrouge Cedex 2011.
7. P. Lejeune, *op. cit.*, p. 45.

## DECLINAZIONI DELL'ALTRO

DI CARMEN ZINNO

In principio era il verbo e il verbo era 'amare'. Nella cinematografia di Mary Jiménez l'azione compiuta del verbo amare non è mai ricerca *pura* dell'Altro, né il suo rantolare e muoversi in un pensiero solipsistico di 'alterità' riempito di sostanze emotive casuali. Non è quell'Altro che inesorabilmente manca all'appello e viene compensato da orgogli di Sé. L'Altro, a ben vedere, perde perfino la maiuscola – come la perde il Sé – giacché mai si essenzializza né mai si mescola od oltrepassa la soglia di quella onesta distinzione che già il corpo stesso enuncia. La pelle protegge e separa, ed è solo la chirurgia, il taglio, a consentire la fuoriuscita della memoria, del ricordo dell'Altro. In questo senso la sequenza iniziale di *Du verbe aimer* – che riprende quella del film di finzione *21:12 Piano Bar* del 1981 – annuncia il corpo vivo tagliato nel corpo morto che non può sentire. Dal quel taglio si annuncia l'apertura di una soglia che prima non c'era. Il cinema stesso. Ma soprattutto la madre. "Un film non è mai un film che vuoi fare. Quando fai un film non resta niente di quello che volevi fare". Forse il cinema è solo un 'pretesto' per esistere. Perché l'altro sprovvisto di *ipseità* venga e sia riconosciuto. "*Sé come un altro* suggerisce [...] che l'ipseità del se stesso implica l'alterità ad un grado così intimo che l'una non si lascia pensare senza l'altra" dice Paul Ricoeur, "che l'una passa piuttosto nell'altra – come diremmo in linguaggio hegeliano. Al "come" vorremmo anettere la significazione forte, legata non soltanto ad una comparazione – se stesso somigliante a un altro –, ma ad una implicanza: sé in quanto... altro"<sup>1</sup>. Mary in quanto madre. Mary in quanto folle. Madre e folle sono le due dimensioni in cui l'Altro è contenuto in *Du verbe aimer* (1985) e nei loro confronti l'amore – come azione – muove verso due eventi precisi. La scoperta e l'apprendimento. "Non sapevo ancora che dovevo morire" ricorda Mary nel blu della mattina andina, la sua infanzia. La scoperta della morte è compiuta attraverso quella dell'amore. Entrambi verbi e dunque azioni. Ma se la morte è per antonomasia dell'Altro – qui madre – l'amore si fa *apprendimento* del sé attraverso di essa. Nel racconto dei suoi primi anni di vita Mary ci posiziona al suo posto. Siamo nell'automobile di fine anni Cinquanta, guardiamo fuori dal finestrino e pensiamo al modo per farci amare, che è poi la ricerca di un espediente qualunque per non essere trentasettesimi nella lista dei più bravi della scuola e, per questo, non essere amati. L'Altro è radice dell'amore. Laddove frutti e foglie si generano all'azione costante del nutrimento. E quando la radice manca? Quando l'Altro/madre toglie il luogo in cui 'essere' per 'essere amati'? "Ho dovuto faticare per essere amata" dice Mary. Insieme alla fatica di ascendere la scala del confronto con gli altri e non essere più un trentasette, ma un 'uno'. La prima della lista. "Senza di lei quello che faccio e vedo non ha futuro, non ha senso". Eppure la madre avverte tale inesorabile squarcio perché è da lei e per lei che la 'psicoanalisi' inizierà a tessere il pensiero fino a condurre Mary a quel "disprezzo del bene" di cui parla a proposito della psicoanalisi. Se ogni pensiero poggia infatti su un inconscio dove tutto è misconosciuto – siamo forse in un vagone arretrato del freudanesimo – allora la psicoanalisi non può essere ciò che è in

grado di "decifrare il modo in cui acquisiamo nel nostro inconscio il patrimonio ereditario delle idee e delle leggi della società umana; o," sostiene Mitchell "per dirla in altro modo, la mente inconscia è il modo in cui acquisiamo tali leggi"<sup>2</sup>. La psicoanalisi con cui si confronta Mary è quella delle continue scissioni del sé dove, anziché indagare i motivi della madre, questa è pudicamente lasciata nel suo altrove intoccabile e ignoto. Anche le immagini del film prendono a scindersi e Mary non può che continuare a cercarla in questo e in tutti i suoi film. La madre non si fa mai davvero Altro, quanto piuttosto resta un'assenza mancante perfino del referente della sua stessa assenza. La visita alla tomba materna avverrà infatti solo anni dopo aver appreso della sua morte. L'istante in cui gli occhi si rifanno bambini – quanto più uno diventa grande tanto più dovrebbe capire quant'è piccolo – e vengono immortalati dalla videocamera. Nello stesso film tanta parte ha l'*apprentissage* della follia. Lo scorgerla e il trattenerla più a lungo possibile nell'immagine. La follia è il 'qui' che toglie gli abiti all'uomo filmato all'angolo di una strada di Lima e poi è 'là' nell'anziana signora che inveisce contro la videocamera: sono *found footage* mentali, piccoli capolavori conclusissimi e in grado di narrare da soli il contesto in cui Mary è immersa. La follia è specchio e mai simbolo della riduzione emotiva, ossea e nuda, di un'adolescenza che stava scoprendosi tale. Morte e follia presentano un legame indissolubile e proprio nel verbo *amare* giacché solo in esso risolvono e assolvono il dolore che le tiene. Non è vero che "l'amore trionfa su ogni cosa", ma ci si può arrendere di fronte alla sua terzietà. È proprio così: il verbo amare non è mai ubiquo. "Io senza te sono un cadavere di me" ed il cinema è il rito di morte più adeguato. Se da un lato 'scoperta' e 'apprendimento' passano attraverso il verbo *amare* e il verbo *morire*, ciò non accade alla follia. Mary Jiménez rigetta il dolore in formalina dei luoghi in cui la reclusione non lascia altro che un corpo sviato ma senza morte, pulsante ma senza vita e *apprende* poesia come era accaduto a Ronald D. Laing che, lasciato il trattato medi-

Mary Jiménez,  
*Loco Lucho*





Mary Jiménez,  
*Le dictionnaire selon Marcus*

co, aveva deciso di dedicarsi ai poemi borbottati, "percorsi mentali in cui si affaccia sempre il baratro dell'Altro e dove l'angoscia minaccia sempre di invadere e allargare la labile trama della scrittura"<sup>3</sup>. Gli istituti di contenzione erano i luoghi dove essere nascosti e, per tutta reazione, non desiderare di essere più guardati in viso. "Imparo come a scuola quello che vogliono io impari" e "poi divento umana e mi rilasciano". Dove per umano leggi: conforme alle aspettative. Madre e padre non sono più situati perchè non ci sono più ricordi e una volta fuori da lì nulla è uguale, l'apprendimento della follia è l'uscita dalla follia. L'amore non desidera più l'amore degli adulti ma li detesta. Così come detesta l'Architettura, forse proprio per l'immobilità del suo stare senza crescere ma solo decadere, il suo non fluire, il suo mai scorrere, il suo rendere abitanti al chiuso e circoscritto i propri simili. D'altronde la detenzione era stato anche un fatto d'architettura. *Du verbe aimer* è infine il racconto di un'origine. Il punto di arrivo e di inizio: la fine della giovinezza a Lima e dell'Architettura, l'inizio dell'Europa e del Cinema. "Quando mia madre vedrà i miei film mi amerà di nuovo". La fine è dunque un inizio elaborato per l'Altro, così come fare un film non è fare il film che si era pensato di fare, ma fare il film del film. Celebrare la fine per viverla elaborata dentro la macchina-cinema che dissocia, mescola e poi sprema vita nuova. La stessa 'vita nuova' che, anni dopo, Marcus cerca e trova durante un altro percorso compiuto – è il 2009 – proprio attraverso il racconto di sé affidato alla macchina da presa di una regia profondamente psicoanalitica ma nei termini invocati da Mitchell più sopra. All'inizio Marcus – l'Altro impostore, il delinquente buono che a ragione legge le storture del mondo nella sua dritta onestà d'intenti – è di spalle. In sovrimpressioni scorre il lungo scontrino fiscale dei prezzi pagati alla giustizia: tutte le condanne ricevute e gli anni di galera scontati. Il tempo di Marcus è moneta già spesa ma non sprecata. Per vocazione – vedremo il Santo in Marcus di lì a poco – ha quella di evitare agli *altri* la stessa perdita. All'inizio il suo mezzo busto, di spalle, fa molta paura ma se lo

si mette in parallelo con l'ultima immagine del film – lui ridente nel fango con i maiali – si può star certi che nel frattempo, nel tempo del film, abbiamo *appreso* a farlo voltare e a non aver paura di lui. Il figliol prodigo è tornato alle carrube ma senza azzerare le sue colpe. Il dizionario serve infatti non solo a dire il mondo, ma a distinguere le cose in esso contenute. In *Le dictionnaire selon Marcus* la dimensione dell'errore non è più l'astrattezza della giustizia che condanna ogni reato assimilato a uguale pena, ma è la scrittura con la quale l'ex detenuto enuncia la sua biografia. È superfluo dire che la confessione del malandrino – che confessione non è mai – qui avviene perchè c'è Jiménez dietro la macchina da presa. È lei che trattiene e rimanda, attraverso un accuratissimo lavoro di scrittura, l'immagine che l'Altro/Marcus sta lasciando emergere di sé. In qualche maniera l'occhio ascolta dietro la macchina da presa e fa sì che partorisca l'uomo nuovo alla fine del film. Ma a poco a poco. Senza saltare alcun passaggio. Il cinema dell'*apprentissage* giunge qui a uno dei culmini dei suoi ottenimenti: il racconto impermeabile che l'Altro fa di se stesso è messo a protezione del film. Tutto ciò che è incluso nella narrazione, anche i dettagli più intimi e in apparenza superflui, costruiscono una rete ben salda e conclusa. Le immagini, le installazioni che fanno da sfondo alla parola di Marcus su di sé, fanno sì che il ricordo sia non solo vivido ma presente. Del carcere Marcus dice: "Non puoi immaginarlo, devi starci". Ma come si fa a stare in carcere? Come si fa ad ottenere il medesimo sentire dell'Altro/recluso se non rassegnandosi a guardare solo attraverso la serratura di quella cella? Qui *sentire* ciò che egli sta narrando è conservare la posizione del fuori ed avere il coraggio di guardare. Onestà per onestà. L'Altro non è un passaggio del sé, non si può fingere di potervi accedere varcando la soglia di un carcere dove, di fatto, non si è mai stati. Il racconto, ancora una volta, quando non è pura confessione – e di fatto Jiménez è molto attenta a non renderla tale – si apre alla forma di vita 'altra' e priva dell'opportunità di venire a sentenza definitiva. Forse la più 'postmoderna' delle opere di Jiménez *Le dictionnaire selon Marcus* orienta l'Altro nei "frammenti i cui aspetti costitutivi includono sempre altri oggetti, altri soggetti, altri sedimenti, per cui la nozione di 'altro' [altro da sé] si sgretola sotto il peso stesso dell'analisi che il sé applica per localizzarlo"<sup>4</sup> dirà Samuel Delany, citato da Teresa de Lauretis in *Soggetti eccentrici*, ammettendo che è nella contraddittorietà e nella non coerenza che ci si può dislocare, agire, prendere coscienza ed assumere una qualche responsabilità sociale del proprio agire. La densità dell'Altro/Marcus sta nel suo aiutare gli evasi per aiutare se stesso nel gesto stesso di farli evadere. La sua esistenza si dà nella volontà agente, non in quella puramente declamatoria. In questo senso Marcus è figliol prodigo e in più martire, Santo anche, giacché fa della sua vita un esempio concreto di uscita dalla prigione e dal suo rendere inadeguato ogni essere umano. Anche vagare nelle stanze vuote del Topaz, il centro dove *La Position du lion couché* trova dimora, è affrontare il senso di inadeguatezza nei confronti dell'esistente. Ancora una volta scorrono le immagini di un film dove la regia non si sottrae un solo istante al dolore, ma ogni tassello di esso è compiuto e appianato dall'intensità della ricerca sottostante. Non un film sui malati terminali, piuttosto un film sulla pace derivata dall'accettazione della vita che finisce. La stessa pace del percorso che conduce una madre a mettere al mondo il proprio figlio. "Tutto quello che posso dirti mi sembra così facile. Tutto quello che non dico rivela la mia codardia, la mia debolezza. Il modo in cui schivo gli altri. Cosa non farebbe la mia mente per dimenticare, posporre, per giustificare la mia mancanza, per farmi sentire meglio, per non dire niente, per non guardare... Ma io voglio vedere!". La regia è in scena e in un certo senso si fa essa stessa l'Altro, col suo repertorio di reazioni di fronte alla morte altrui. Repertorio che non è mai il medesimo. Ed è la grammatica-cinema qui a



mostrarlo. A differenza di Laura, la cui infinita fragilità chiede una mano in carne ed ossa, un corpo che si faccia confronto e conforto vivo, reale, per Anne lo schermo verrà completamente occupato dai suoi quadri – nei micro-dettagli delle pennellate – dai suoi gesti danzanti di rilassamento, dai suoi grandi occhi attenti. Laddove poco prima avevamo visto lo stesso schermo nutrito con i reperti filmici di Stephan e dei suoi viaggi. È una regia completamente prestata alla visione che l'Altro ha di se stesso quella de *La Position*, una regia che si *nasconde per vedere*, e che invoca un costante *apprentissage à voir*. È infatti questo il film dove esso rivela tutta la sua delicata e ferma consistenza cinematografica. “Come fare davanti al muro di una morte annunciata? Come non farsi annientare dalla paura della morte?” e per tutta risposta il film va costruendo una sinfonia di immagini, volti, storie... perchè la morte può essere un'Arte. “Come esiste un'arte di far venire alla vita ci deve essere un'arte di morire”. Da soli non si fa nulla nell'universo del 'leone accucciato'. L'Altro è l'ultima goccia di gioia possibile dopo aver appreso la lingua della sofferenza e prima del nulla cosmico a cui la finitezza di tempo e spazio dell'esistenza approda. L'Altra è colei che insegna come bere quell'ultima goccia di gioia e congedarsi. “Non volevo fare più questo film ma poi Laura, Anne, Stephan sono venuti con la loro vita...” Così come viene il bambino, ancora nella pancia della sua mamma, a guardare, ad occhi chiusi, il volto di chi lo guarda.

Un 'Altro' per antonomasia del cinema documentario, e col quale anche Mary Jiménez si confronta in più momenti, è la famiglia. “La famiglia che esisteva da sempre, come il cielo... Come si può rompere il cielo?”. Eccezionale *mise en scène* del dolore che si fa ironia, aneddoto e rocambolesco scivolare nel presente con la testa al passato, *Loco Lucho* (1998) è un viaggio a ritroso, nell'archeologia di *Du verbe aimer*, ossia nel tempo precedente alla sua stessa nascita. Ma tale movimento è duplice. Per un verso esso è pura antecedente ma per un altro esso diviene il tempo e lo spazio dove Mary non risiede, ancora una volta Lima e il Perù, occupato dalla compagna di suo padre (e la sua famiglia) e dall'ambiguità di una relazione di cui è estremamente difficile tirare le fila. Ancora una volta Mary si fa attrice di se stessa, fa l'Altro, ossia l'Altro/figlia che tenta di afferrare la vita di suo padre senza di lei e di comprenderne le decisioni al di là della sua assenza. Molto diverso nel tono e negli intenti sarà il successivo film sull'Altro/padre: *Face Deal*. In esso la demenza senile dell'uomo, che non consente un riconoscimento dei tratti del viso della figlia Mary, sarà non solo occasione per ricostruire gli eventi legati alla morte dello zio (volto che il padre assimila e vede in quello di Mary) ma riflessione sulla perdita immateriale dell'affetto. Il padre è fisicamente presente, i due sono l'uno accanto all'altro e si osservano nello schermo della videocamera, eppure non vi è presenza possibile. L'immagine si sgrana e dagherrotipizza fino a rendersi astratta. “Stai costruendo una società che non esiste nella realtà” dice suo padre. È l'eco di pensieri pensati altrove, lontanissimi, grumi di materia verbale incastrata da qualche parte nella memoria e che viene a rivelare – se Mary lo include nel suo film è certamente tale – ciò che di essa restava impresso nella mente paterna. Colori, ombre, macchie, l'Altro è qui un pensiero lisergico sconnesso in sé e disconnesso dal 'me' e dalla 'mia' realtà. Tutt'altro tono ha la famiglia per Bénédicte Liénard della quale Mary Jiménez monta il suo *D'arbres et de charbon*. La narrazione qui è una sinfonia di scoperte avvenute in un presente passato di cui però si vuol cogliere ed esaltare il gioco del tempo, dell'amore, delle parole che mutano senza cambiare il senso di quell'amore. Così come i fiori sbocciano sempre uguali – ma sono Altri fiori di Altre stagioni – ad ogni primavera. Un montaggio che è forse una lettera biografica che narra di sé, di ciò che accadeva dentro quando fuori le cose andavano come dovevano anda-



Mary Jiménez,  
*Sobre las brasas*

re. Racconta di quel vento che viene a spazzare via all'improvviso gli arredi ben sistemati del pranzo di famiglia e che poi altrettanto all'improvviso si calma forse proprio perché le cose così ben sistemate rivelino tutta la loro arbitraria posizione. E la loro modificabilità. Il cinema documentario di Mary Jiménez è oltre che cinema dell'*apprentissage* anche un cinema che scrive lettere quando la burrasca del Sé si calma e avverte l'urgenza di raccontare all'Altro cosa è veramente accaduto. Cosa del nostro posto di nuovo al sole è stato per sempre modificato. Ed è anche 'cinema del rito' in quanto ogni evento accade anche e attraverso il propiziarsi gli spiriti. Penso a *Loco Lucho* a *Du verbe aimer* ma anche e soprattutto a *Sobre las brasas*. Qui i sogni e il rito, oltre ad essere parte integrante dell'azione anche 'economica' che Nancy decide di intraprendere – e dunque squisitamente 'reali' – sono occasioni di riflessione più unica che rara per uno spettatore sempre più disabituato a una dimensione rituale senza essere *fantasy*, di sogno senza essere *horror*. È il film più etnografico e classico di Mary Jiménez – in co-regia con Bénédicte Liénard – dotato di uno sguardo osservazionale placido eppure sempre in tensione verso il futuro della vita dei soggetti filmati. L'Altro qui vive di un'arcaicità modernissima e sempre in bilico tra l'indipendenza e la rovina. È un Altro investito di una carica – per sogno, rito e contesto osservato – mitografica che aveva già narrato gli 'eroi senza volto' del film immediatamente precedente. In *Heros sans visage* (2011) l'Altro si fa – esattamente come in *Sobras las brasas* – parabola antropologica e insieme filmica che conduce a una visione profondissima della visione stessa, prima che semplicemente dell'Altro. Sin dalla scelta del titolo, Mary Jiménez chiarisce la posizione dalla qualche guarderà gli Altri, così come *Bilal* di Fabrizio Gatti<sup>5</sup> sceglieva fin dal titolo il nome dell'Altro che voleva diventare. Chi è colui che parla? Chi sono coloro che vengono filmati? Eroi, prima di tutto. Scampati alla morte per conservare solo la propria vita. Nel trittico che il film disegna il primo Altro/eroe è l'*assente*. “Sono davanti al corpo di un uomo morto che non ho mai visto vivo”. Eppure il corpo è vero, è lì. Mary riguarda tutte le fotografie

scattate durante lo sciopero della fame nell'Eglise Saint-Boniface, a Bruxelles, ma di quell'uomo, morto a seguito degli stenti dovuti allo sciopero, non c'è traccia. Pare che la fotografia sia perfino più invasiva del video. Perché il supporto non richiede una posizione spettatoriale particolare, richiede solo di essere visto e per guardare una fotografia basta un istante. Sono eroi senza volto e fin da subito. Uno di loro manca all'appello della fotografia e resterà per sempre solo morto. Dall'*assente* alla 'nuda vita' è lo stesso, velocissimo, istante. È la stessa 'nuda vita' che era stata condotta nei campi di sterminio nazisti perchè fossero così inclusi, da esclusi, nello Stato. Siamo agli inizi degli anni Dieci del Duemila e siamo ancora in un campo. Quello di Choucha, Tunisia. "La nascita del campo nel nostro tempo [...] si produce nel punto in cui il sistema politico dello Stato-nazione moderno, che si fondava sul nesso funzionale fra una determinata localizzazione (il territorio) e un determinato ordinamento (lo Stato), mediato da regole automatiche di iscrizione della vita (la nascita o nazione) entra in crisi duratura e lo Stato decide di assumere direttamente fra i propri compiti la cura della vita biologica della nazione. [...] Qualcosa non può più funzionare nei meccanismi tradizionali che regolavano questa iscrizione [nuda vita come *nascita* che diventa *nazione*] e il campo è il nuovo regolatore nascosto dell'iscrizione della vita nell'ordinamento – o, piuttosto, il segno dell'impossibilità del sistema di funzionare senza trasformarsi in una macchina letale. È significativo che i campi appaiano insieme alle nuove leggi sulla cittadinanza..."<sup>6</sup> Qui Giorgio Agamben si riferiva alle leggi tedesche del 1915 e del 1933. Il campo dove vengono messe persone non più cittadini ma 'nuda vita' – la vita è esposta alla morte qui, non tornata a una qualche dimensione *naturale* o *naturalistica* – sono "stato di eccezione, che era essenzialmente una sospensione temporale dell'ordinamento" e che si fa, proprio nei campi ed altrove, "un nuovo e stabile assetto spaziale in cui abita [proprio] quella nuda vita che, in misura crescente, non può più essere iscritta nell'ordinamento"<sup>7</sup>. Sono eroi senza volto, per Jiménez, il mito è monco, i ruoli in esso costruiti si sfaldano e decadono sotto il peso di un nuovo orrore. Orrore che non è solo riferito a colui che muore o a colui che riesce a sopravvivere e raccontare quell'orrore, quanto piuttosto orrore di chi è consapevole di subire senza "aver fatto niente di male e anzi di essere dalla parte giusta". Non vi sono colpi di scena, sappiamo già come va a finire. Il mito è il tragitto che conduce, attraverso la scarnificazione degli orpelli, a lasciare la struttura – la nudità della vita – che non è mai nudità biologica, anzi. È esattamente la politica di cui non possiamo fare a meno, aristotelicamente, in quanto esseri fatti di linguaggio. "Scusa se ti aggredisco" esclama David contro Mary nel secondo episodio del trittico "ma è l'unico modo che ho per parlare con te". L'alternativa a quel parlare aggressivo sono cadaveri che, insieme alle rocce spuntate dal nulla, stanno nel deserto giallo dei filmati digitali, catturati coi telefonini scadenti di chi il deserto l'ha attraversato e ora è di fronte alla videocamera di Mary Jiménez per affidarle l'aggressione e pochi secondi di morte dell'Altro. La dimensione del mito, che è forse labile nell'azione 'reale', è però potentissima nella cinematografia. La regia si fa oracolo, a suo discapito, di quell'Occidente che chiude i confini e alza i muri contro cui la nuda vita sbatte e grida tutta la rabbia di non aver scelto di essere al mondo ma di volerci stare in tutta la sua sacertà di vita inviolabile. Questa è la volontà eroica ed è per questo che *Heros sans visage* non è un film sull'immigrazione, ma un film sul 'mito' del riscatto. L'ultimo episodio è di fatto emblematico in questo senso. Il racconto del 'tubo' attraverso il quale la 'vita nuda' ha dovuto trattenere il respiro, farsi piccola, farsi trasportare dai delfini in alto mare, chiudere gli occhi e sapere esattamente dove accade la morte, è la 'nuda vita' che, politica, alza la mano per farsi scorgere dal battello in arrivo.



Mary Jiménez,  
*Le dictionnaire selon Marcus*

#### BIBLIOGRAFIA

- Mitchell J., *Psicoanalisi e femminismo. Freud, Reich, Laing e altri punti di vista sulla donna*, Torino, Einaudi, 1976  
 De Lauretis T., *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.  
 Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995  
 Agamben G., *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003  
 Benjamin W., *Per la critica della violenza*, Roma, Alegre, 2010  
 Ricœur P., *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2011  
 Kilani M. *L'invenzione dell'Altro. Saggi sul discorso antropologico*, Bari, Dedalo, 2004  
 Laing R. D., *Mi ami? Nuove situazioni intrapsichiche e interpersonali*, Torino, Einaudi, 1978

#### NOTE

1. Ricoeur P., *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2005 (ed. or. 1990) p. 78
2. Mitchell J., *Psicoanalisi e femminismo. Freud, Reich, Laing e altri punti di vista sulla donna*, Torino, Einaudi, 1978 p. X
3. Laing R., *Mi ami? Nuove situazioni intrapsichiche e interpersonali*, Torino, Einaudi, 1978 (quarta di copertina)
4. De Lauretis T., op. cit. p. 46
5. Gatti F., *Bilal. Viaggiare, lavorare, morire da clandestini*, Milano, RCS, 2008.
6. Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, pp. 196 - 197
7. *Ibidem*

## INFLECTIONS OF THE OTHER

BY CARMEN ZINNO

In the beginning was the Word, and the Word was Love. In the cinema of Mary Jiménez, the action accomplished by the verb 'to love' is never *pure* research of the Other, nor is its wheezing and rambling in a solipsistic thinking of otherness filled with casual emotional substances. It is not the Other who is inexorably missing and who is made up for by the pride of the Self. The Other, on closer view, ends up losing the uppercase initial – as does the Self – because it is never essentialized, nor does it ever blend or trespass the honest distinction that the body itself enunciates. The skin protects and separates. Only surgery, cutting, allows the leak of memory, the remembrance of the Other. In this sense, the opening sequence of *Du verbe aimer* – recalling the one to be found in her feature film *21:12 Piano Bar* (1981) – heralds the living body cut in the dead body that cannot feel any longer. That cut foreshadows the opening of a threshold that wasn't there before. Cinema itself. But the mother above all. "A film is never a film that you want to make. When you make a film nothing is left of the film you meant to make." Possibly, film is only a 'pretext' of existing. So that the other, lacking *ipseity*, is acknowledged. According to Paul Ricoeur, "*Oneself as Another* suggests [...] that the selfhood of oneself implies otherness to such an intimate degree that one cannot be thought of without the other, that instead one passes into the other, as we might say in Hegelian terms. To 'as' I should like to attach a strong meaning, not only that of a comparison (oneself similar to another) but indeed that of an implication (oneself inasmuch as being other)."<sup>1</sup> Mary as mother. Mary as madwoman. In *Du verbe aimer* (1985), mother and madwoman are the two dimensions in which the Other is contained. When they are involved, love – as action – moves towards two specific events: discovery and learning. "I still didn't know that I was supposed to die," recalls Mary against the blue of the Andean morning, her childhood. The discovery of death is accomplished through the discovery of love. Both are verbs, therefore actions. But, if death is quintessentially *of* the Other – here, the mother – then love becomes *learning* oneself by way of death. Telling the story of the early years of her life, Mary puts us in her place. We are in the late-Fifties car, watching out of the window, thinking of ways to be loved – any expedient in order not to rank 37 in the list of the best at school and, therefore, to be not loved. The Other is the root of love. Where fruits and leaves are generated thanks to the constant action of nourishment. What happens when the root is missing? When the m/Other removes the place where 'to be' in order 'to be loved'? "I had to toil to be loved," says Mary. Including toiling to improve the confrontation with the others and climb the rank – not to be a 37 but a 'one.' The first in the list. "Without her, what I do and see has no future, no meaning at all." And yet the mother feels this irreparable laceration, because from her and for her 'psychoanalysis' will begin to weave the thinking, leading Mary towards "the contempt of goodness" that she associates with psychoanalysis. In fact, if every thought is based on an unconscious where everything is unrecognized – we might be travelling in a railway back-wagon of Freudian-



Mary Jiménez,  
*Sobre las brasas*

ism – then psychoanalysis cannot be what it is, capable of "deciphering the way we acquire in our unconscious the legacy of the ideas and laws of human society; or," according to Mitchell, "in other words, the unconscious mind is the way we acquire such laws."<sup>2</sup> The psychoanalysis with which Mary is confronted is focused on the split self while the mother is left in her untouchable, unknown elsewhere instead of exploring her own reasons. The images of *Du verbe aimer* begin to split as well, and Mary can't help but keep looking for her, in this as in all her other films. The mother never really becomes an Other, she rather remains an absence lacking even the referent of her own absence. The visit to the mother's tomb will actually take place only years after being informed of her death. The instant when the eyes become child again – the more you grow up, the more you become aware how little you are – and are captured by the camera. In the same film, learning insanity plays an important role. Finding it, and keeping it in the image as long as possible. Insanity is the 'here' that takes out the clothes of the man filmed standing at the corner of a street in Lima. Then it is the 'there' in the elderly lady railing against the camera. Mental found footage, little, well-accomplished masterpieces that can describe the context in which Mary is immersed. Insanity is the mirror, not the symbol of the bony, naked emotional reduction of an adolescence that was finding out about itself. Death and insanity present an indissoluble, proper bond in the verb *to love*, since they resolve and absolve the pain that holds them together only in it. It is not true that "love triumphs over all," but one can surrender before its terrestrial quality. That's how it is: the verb *to love* is never ubiquitous. "I, without you, am a corpse of me," and film is the most appropriate death ritual. If 'discovery' and 'learning' go through the verb *to love* and the verb *to die*, this doesn't happen with insanity. Mary Jiménez rejects the formaldehyde grief of the places where confinement leaves nothing but a misled body, without death, throbbing



but lifeless, *learning* poetry. This had happened to Ronald D. Laing who, leaving medical essays behind, decided to devote himself to mumbled poems, “journeys of the mind where the abyss of the Other is always lurking and the anxiety is always threatening to invade and loosen the labile texture of writing.”<sup>3</sup> Restraining institutes were the places where to be hidden and, as a reaction, to desire not be looked at in the face. “I learn what they want me to learn as if in school” and “then I’ll become human and will be released.” Human stands for: compliant with expectations. Mother and father are no longer located because there are no more memories. Once out of there, nothing is the same; learning insanity is getting out of insanity. Love does not long for the love of the grownups anymore, but loathes them. It equally loathes Architecture possibly because of the immobility of its being without growing but only deteriorating, its not flowing, its never-streaming, its making us inhabitants indoor, stifling us. On the other hand, detention is also an architectural fact. In short, *Du verbe aimer* is the story of an origin. The point of arrival and of departure: the end of the youth in Lima and of Architecture, the beginning of Europe and Film. “When my mother sees my films, she will love me again.” Therefore, the end is a beginning worked out for the Other, just as making a film is not making the film you meant to make, but making the film of the film. Celebrating the end to experience and work it out inside the machine-cinema which breaks down, combines, and then squeezes new life out.

The same ‘new life’ that, years later, Marcus finds during another journey (in 2009) by telling the story of the self to a camera, with a deeply psychoanalytic film direction according to the approach mentioned by Mitchell above. At the outset, we have an over-the-shoulder shot of Marcus – the impostor Other, the good offender who rightly interprets the crookedness of the world in the light of the honesty of his intents. The long bill with the prices paid to justice is superimposed



Mary Jiménez,  
*Héros sans visage*

on him. It includes all the sentences received and the years of prison served. Marcus’ time is money spent but not wasted. His mission – we will soon see the Saint in Marcus – is to help *others* avoid the same loss. At the outset, the shoulder shot of his waist figure is scary, but when we compare this with the last image of the film – with him laughing in the mud with the pigs – we can be sure that meanwhile, during the time of the film, we have *learned* to let him turn and not be scared. The prodigal son returned to the carobs but didn’t void his sins. In fact, the dictionary serves not only to say the world, but also to distinguish the things contained in it. In *Le dictionnaire selon Marcus*, the dimension of error is no longer the abstract quality of justice, which condemns all crimes to proportional punishments, but is the writing with which the former detainee enunciates his biography. Needless to say, the confession of the rascal – which is never true confession – can happen only because Jiménez is behind the camera. By way of a painstaking work of writing, she captures and conveys the image of himself that the Other/Marcus is allowing to surface. In some way, the eye listens behind the camera and helps give birth to the new man at the end of the film. But only gradually, without skipping any steps. The ‘cinema of *formation*’ reaches a climax among its achievements: the impermeable storytelling of the Self offered by the Other is a shield for the film. Anything included in the narrative, even the most intimate, apparently superfluous details, build a firm, complete net. The images, the installations in the background of Marcus’ speech about himself help memories be not only vivid but also present. From jail, Marcus says, “You cannot imagine it, you have to be there.” But how can you *be* in jail? How can you feel like the Other/inmate without accepting to watch only through the keyhole of your cell? Here, to *feel* what he is telling is to retain the extrinsic position, to be outside and watch bravely. Honesty for honesty. The Other is not a passage of the self. You cannot pretend to access to it by entering a jail where, in fact, you’ve never been. Once again – when it is not pure confession, and Jiménez is very careful not to make it so – storytelling opens up to an ‘other’ form of life that lacks the chance to come to a definitive sentence. Perhaps the most ‘post-modern’ work by Jiménez, *Le dictionnaire selon Marcus*, orients the Other among “the fragments whose constitutive aspects always include other objects, other subjects, other sediments. Therefore the notion of ‘other’ [other than oneself] crumbles under the burden of the very analysis that the self applies to locate it,”<sup>4</sup> according to Samuel Delany quoted by Teresa de Lauretis in *Soggetti eccentrici*. Thanks to a contradictory approach and non-consistence, we can dislocate, act, become aware, and take some social responsibility for our action. The density of the Other/Marcus is in his helping runaways in order to help himself in the very gesture of making them break out. His existence is to be found in the operating will, not in the merely declamatory one. In this sense, Marcus is not only prodigal son but also martyr, and Saint, because he makes his life a tangible example of walking out of prison and its making all human beings inadequate.

Wandering about the empty rooms of the Topaz, the location of *La Position du Lion Couché*, is another way to tackle the sense of inadequacy toward the existing situation. Once again, images flow in a film whose director does not shrink for a moment from pain. Each piece is finite and smoothed out by the intensity of the underlying research. It is not a film about the terminally ill, rather a film on the peace derived from acceptance of life ending. It’s the same peace as the journey that encourages a mother to give birth to her child. “All that I can say seems so easy to me. All that I don’t say reveals my cowardice, my weakness. The way I shun the others. What wouldn’t my mind do to forget, postpone, justify my fault, to make me feel better, say nothing, not watch... But I do want to watch!” The director is on stage and in some way becomes the Other,

with his/her repertoire of reactions in front of the death of others – a repertoire that is never the same. Here, the grammar-cinema proves this. Opposed to Laura, whose infinite fragility asks for a helping hand in the flesh, a living, real body to comfort her and be confronted with, Anna wants her images to be entirely occupied by her paintings, including the micro-details of the brush strokes, her dancing gestures of relax, and her big, attentive eyes. A little earlier, the frame was filled with Stephan's travel film records. In *La position*, the film director is entirely available to adopt the vision that the Other has of him/herself. Hers is a direction that *hides* in order to *see*. It invokes an on-going *apprentissage à voir*, formation for watching. This is the film where it reveals all its delicate, firm cinematic texture. "What to do in front of the wall of a death foretold? How not to be destroyed by the fear of death?" The film's only answer is to construct a symphony of images, faces, and stories... because death can be an Art. "Just as we have an art of giving birth, we should also have an art of dying." You can do nothing on your own in the universe of the 'crouching lion.' The Other is the last possible teardrop of joy after learning the language of pain and before finite time and space arrive to cosmic nothingness. The Other is the one who teaches how to drink that last drop of joy and take leave. "I didn't want to make this film anymore. But then Laura, Anne, Stephan showed up with their lives..." Just as the child shows up in the mother's womb, and watches, with its eyes shut, the face of those who watch it.

A quintessential Other in documentary cinema - which Mary Jiménez has dealt with repeatedly - is the family. "The family that had existed forever, just as the sky does... How can you break the sky?" An exceptional staging of pain that transforms into irony, an anecdotal and adventurous gliding in the present with the face turned toward the past, *Loco Lucho* (1998) is a backward journey into the archaeology of *Du verbe aimer*, i.e. into the time before her own birth. The movement is twofold. On one hand, it is pure antecedence, but on the other hand it becomes the time and space where Mary is not – once again, Lima and Peru. This space is inhabited by her father's partner (and her family) and the ambiguousness of a relationship which is very difficult to get to the bottom of. Once again, Mary plays the role of herself, the Other, i.e. the Other/daughter who tries to grasp her father's life without her and make sense of his decisions regardless of her absence. *Face Deal*, her next film about the Other/father, will be very different in tone and intents. The man's senile dementia won't allow him to recognize his daughter's face. But this will allow both to reconstruct the events related to the death of her uncle (whose face the father recognizes in that of Mary) and to reflect on the immaterial loss of affection. The father is physically present, the two are standing close facing the camera, but presence is not possible. The image is blurred, reminiscent of a daguerreotype, until it becomes abstract. "You are building a society that doesn't exist in reality," says her father. It is the echo of thoughts made elsewhere, very far, clots of verbal matter stuck somewhere in his memory that reveals – if Mary decided to include it in the film, it must – what was imprinted of her in her father's mind. Colours, shadows, stains, the Other here is a lysergic thought, disjointed *per se* and disconnected from the 'me' and 'my' reality.

The family according to Bénédicte Liénard – whose *D'arbres et de charbon* was edited by Mary Jiménez – has a very different undertone. The narrative here is a symphony of discoveries made in a present past, but the aim is to capture and highlight the play of time, love, and words that change without changing the meaning of that love. Just as flowers bloom, always the same, every spring – even though they are Other flowers of Other seasons. The editing reminds us of an autobiographical letter telling the story of what happened within when outside things went as they were supposed to go. It describes the wind that suddenly sweeps away the well-set table

Mary Jiménez,  
*D'arbres et de Charbon*



for the family lunch, and just as suddenly abates to show how arbitrary all those well-arranged things are. How changeable. The documentary cinema of Mary Jiménez is not only a cinema of formation but also a cinema that writes letters when the storm of the Self calms down and feels the need of telling the Other what really happened. What changed forever in our place, once again in the sun. It is also a 'cinema of the ritual,' in that all events can happen also by propitiating the spirits. I am thinking of *Loco Lucho*, *Du verbe aimer*, but also and foremost of *Sobre Las Brasas*, where dreams and rituals are an integral part of the action that Nancy decides to undertake – an action that is also 'economic' – and therefore exquisitely 'real.' Even more importantly, they offer an almost unique opportunity of reflection for the viewer, now unfamiliar with any ritual or dreamlike dimensions that do not fall into the 'fantasy' or 'horror' categories. Mary Jiménez's most ethnographic and classic film (co-directed by Bénédicte Liénard) casts a placid, however tense, observational gaze onto the future of the subjects filmed. The Other lives in an archaic dimension that is at once extremely modern and always on the edge between independence and ruin. This Other is invested with a mythographic power (owing to the observed dreams, rituals, and context) that characterized the 'faceless heroes' of the immediately preceding film too. In *Héros Sans Visage* (2011), just like in *Sobre las brasas*, the Other becomes both an anthropological and cinematic parable that leads to a far-reaching vision of the vision itself rather than merely the Other. The title itself clarifies the position from which Mary Jiménez will look at the Others, just as in *Bilal* Fabrizio Gatti<sup>5</sup> declared in the title the name of the Other that he wanted to become. Who is speaking? Who are those being filmed? Heroes, first and foremost, who escape death, preserving only their life. In the triptych of the film, the first Other/hero is the *absent*. "I am

in front of the body of a man whom I have never met alive.” Yet the body is real, it is there. Mary browses the pictures taken during the hunger strike at the Eglise Saint-Boniface in Brussels, but she can’t find any trace of that man, who died of starvation during the strike. Apparently, photography is even more invasive than video. Because the format does not require any particular position as viewer – it only asks to be seen, and it takes an instant to watch a photograph. They are faceless heroes from the very beginning. One of them is missing from the pictures. He will always be only a dead man. From the *absent* to “bare life” there is just a lightning-quick instant. The same bare life had been conducted in Nazi extermination camps in order to include those who were excluded in the State. We are in the early teens of the 21<sup>st</sup> century, and we’re still in a camp. In Choucha, Tunisia. “The creation of camps in our time [...] takes place at a moment when the political system of the modern nation-State, which used to be based on the functional nexus between a given location (the territory) and a certain set of rules (the State) mediated by automatic rules of registration at life (birth or nation), enters in a long-lasting crisis and the State decides to take responsibility for the care of the biological life of the nation. [...] Something cannot work any longer in the traditional mechanisms that regulated this registration [bare life as *birth* that becomes *nation*] and the camp is the new hidden regulator of the registration of life at the set of rules – in other words, the sign that the system cannot function without transforming into a lethal machine. Meaningfully, camps appear at the same time as new citizenship laws.”<sup>6</sup> Giorgio Agamben referred to the German laws of 1915 and 1933. The camps where to put people who are no more citizens but ‘bare life’ – meaning life is exposed to death, and not returned to a *natural* or *naturalistic* state – are a “state of exception, which essentially suspended the set of rules for the time being.” In the camps and elsewhere, this state becomes “a new and stable space norm which hosts [precisely] the bare life that, to an increasing extent, cannot be registered at the set of rules any longer”<sup>7</sup>. In the eyes of Jiménez, they are faceless heroes. Myth is crippled, the roles created in it shatter and collapse under the burden of a new horror. The horror refers not only to those who die or those who survive and tell that horror, but also to the awareness of suffering without “having done anything wrong and, on the contrary, being on the right side.” No plot twists are to be expected, we already know how it turns out. Myth is the journey that leads us, by way of baring all frills, to abandon the structure, the bareness of life – which is never biological nakedness, quite the contrary. It is precisely the politics we can’t do without, in Aristotelian terms, in our being made of language. “Sorry for attacking you,” yells David at Mary in the triptych second episode, “it is the only way to talk to you!” The alternative to that aggression are the corpses lying in the yellow desert, along with the rocks jutting out from nowhere, of the digital videos filmed with the cheap cell phones of those who managed to cross the desert. They are now standing in front of Jiménez’s camera to entrust the aggression and a few seconds of the Other’s death to her. The dimension of myth, possibly fragile in ‘real’ action, is stunningly powerful in cinematography. Film direction becomes oracle, to its own detriment, of the Western world that shuts down its borders and erects walls against which the bare life slams and screams the rage of those who didn’t choose to be in the world but want to, preserving the inviolable sacredness of their lives. This is heroic will. This is why *Héros sans visage* is not an immigration film, but a film on the ‘myth’ of redemption. The last episode is emblematic in this sense. The story of the air tube in which the ‘bare life’ was compelled to hold breath, become small, be transported by dolphins to the deep sea, close the eyes, and know exactly where death happens, is a political ‘bare life’ that raises its hand to be seen by the approaching boat.

Mary Jiménez,  
*Héros sans visage*



#### BIBLIOGRAPHY

- Mitchell J., *Psicoanalisi e femminismo. Freud, Reich, Laing e altri punti di vista sulla donna*, Einaudi, Turin 1976
- De Lauretis T., *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milan 1999
- Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Turin 1995
- Agamben G., *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Turin 2003
- Benjamin W., *Per la critica della violenza*, Alegre, Rome 2010
- Ricoeur P., *Sé come un altro*, Jaca Book, Milan 2011
- Kilani M. *L'invenzione dell'Altro. Saggi sul discorso antropologico*, Dedalo, Bari 2004
- Laing R. D., *Mi ami? Nuove situazioni intrapsichiche e interpersonali*, Einaudi, Turin 1978

#### NOTES

1. Ricoeur, Paul, *Oneself as Another*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, p. 3
2. Mitchell Juliet, *Psicoanalisi e femminismo. Freud, Reich, Laing e altri punti di vista sulla donna*, Einaudi, Turin 1978, p. X
3. Laing, R. D., *Mi ami? Nuove situazioni intrapsichiche e interpersonali*, Einaudi, Turin 1978 (back cover)
4. De Lauretis, Teresa, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milan 1999, p. 46
5. Gatti, Fabrizio, Bilal. *Viaggiare, lavorare, morire da clandestini*, RCS, Milan 2008
6. Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Turin 1995, pp. 196 - 197
7. Ibidem



# OGNI ESSERE UMANO È UNA STORIA CHE SI RACCONTA

## Conversazione con Mary Jiménez

A CURA DI DANIELE DOTTORINI E CARMEN ZINNO

**Vorremmo iniziare questa conversazione a partire da un film come *Du verbe aimer*, che sembra presentare un movimento particolare, quasi mostrasse l'impossibilità, per il cinema del reale, di sfuggire all'indeterminatezza della realtà, accettando in un certo senso la sfida di un percorso di cui non si conosce la fine...**

In effetti è vero. Inizialmente avevo intenzione di fare un film sui folli che vivono nelle strade di Lima e non avevo minimamente pensato di fare un film sulla relazione con mia madre. Presentai un progetto ai finanziatori del film e mi venne chiesto perché avevo scelto questo soggetto; così iniziai a spiegare le ragioni del mio interesse, legate anche al fatto che la follia è parte integrante anche della mia esperienza personale. Piano piano iniziò ad emergere il fatto che, raccontare anche la mia storia familiare, sarebbe stato molto più interessante che lavorare solo sui malati mentali. A partire da questa consapevolezza ho scritto un testo per il film: di getto, in una notte. Ma quel testo mi turbava, mi toccava molto e decisi di non metterci le mani, di lasciarlo lì. Decisi di partire per il Perù. Non sapevo cosa avrei filmato, non avevo un'idea precisa: l'unica cosa che sapevo era che doveva esserci un legame tra quello che avrei filmato e il momento esatto in cui, attraverso un telegramma di mio zio, avevo appreso che mia madre era morta. A parte questo non avevo alcuna idea precisa del film che avrei fatto. Inizialmente avevo intenzione di filmare in 16mm, ma sentivo il bisogno di rompere l'idea di continuità, di omogeneità. Così ho parlato con il l'operatore e gli ho detto che avevo bisogno di tutti i formati a disposizione, proprio per marcare una rottura di continuità attraverso l'utilizzo di formati diversi e diversi tipi di pellicola; compresa una pellicola che si usa solo per le prove del suono, che è molto difficile da utilizzare perché è molto contrastata: ma proprio per questo mi interessava.

A questo punto ho iniziato a filmare, riprendendo tutto quello che mi interessava, che mi colpiva, senza sapere però se avrei poi utilizzato quei materiali, senza avere idea di cosa sarebbe poi finito nel film finito. Volevo andare in alcuni luoghi, come il teatro o la tomba di mia madre, ma per il resto lasciavo fare all'improvvisazione, secondo una struttura in un certo senso jazz, perché, lo ripeto, non sapevo che film sarebbe stato.

In questo percorso filmavo a partire da suggestioni mie o che mi venivano dall'esterno, ma non c'era niente di concettuale, di intellettuale. Quello che volevo era mostrare a mio padre il suo lavoro, la sua vita; alla fine è emerso qualcosa di profondamente metaforico. Il film si è sviluppato attraverso un metodo che necessitava ovviamente di particolare attenzione: bisognava avere le antenne ritte per cogliere quegli elementi che poi avrebbero determinato il

film nel suo complesso. Non è stato un lavoro intellettuale, pensato e teorizzato sin dall'inizio: ha avuto un altro tipo di sviluppo. Il lavoro razionale, la messa in forma consapevole del materiale, è avvenuto dopo, durante il montaggio, quando si è trattato di trovare queste relazioni che coglievo senza pensarci.

In questa seconda fase abbiamo fatto inizialmente un primo montaggio, di cui però non ero soddisfatta. Ho cambiato montatrice, e la seconda montatrice in tempi molto rapidi ha organizzato il film in modo tale da permettermi di vederlo così come non lo avevo visto, poiché in quel momento ero impegnata con un altro progetto e questo non lo vedevo ancora chiaramente. Questa seconda versione del montaggio mi ha permesso di chiarire le cose a me stessa. Ogni film è una storia a parte e, per *Du verbe aimer*, mi sono resa conto che questo era l'approccio necessario, quello che affrontava nel modo migliore il film. È vero che, come ho già detto, avevo un testo, ma era un testo strutturato in modo molto simile ad un film che ho realizzato successivamente: *Le Dictionnaire selon Marcus*. Ripensandoci, anche nel caso di mia madre si è trattato in fondo di raccontare una storia. Una storia che ho raccontato più e più volte.

Penso che ogni essere umano è una storia che si racconta. Ogni essere umano si racconta attraverso una storia, che sia una storia d'amore o d'altro. Anche io mi cerco attraverso quelle storie, mi sono cercata. Dopo essere uscita dal periodo in cui ho subito l'elettroshock non era facile per me ritrovare un equilibrio, perché è stato qualcosa che ha agito dentro di me, nella mia mente per molto tempo. Il film è diventato la ricerca dell'amore di mia madre declinato al presente. La ricerca di una prova di quell'amore, la prova che avevo pianto. Dopo la sua morte io non avevo veramente compreso quella morte. Sono tornata in quei luoghi, ho filmato per tre settimane, ed è stato come vivere un lutto. A partire dalla mia esperienza del lutto ho potuto terminare il film. Non l'ho finito subito, infatti, perché *prima* ho dovuto attraversare la mia esperienza del lutto, ritrovare un legame con mia madre, quel legame che mi ha poi permesso di finire il film.

**E questo processo si rispecchia nel film, nel suo movimento più proprio...**

È esattamente questo il movimento proprio del film. Un film che dona delle prove, in cui gli oggetti e i corpi si sentono al presente, creano un legame. Nel presente del film gli oggetti sono la prova del legame, del lutto e del dolore, dell'amore. Per questo si tratta di un film del tutto particolare, per tornare alla domanda che mi avete posto all'inizio. In un certo senso, *Du verbe aimer* è un "film-pretesto": filmare per trovare delle prove, per ritrovare qualcosa che potesse proteggermi. Durante tutto questo processo io non ho filmato nulla. È stato solo dopo che ho iniziato a filmare. C'è in questo un azzardo, certo, ma è un azzardo particolare, necessario per raggiungere una chiarezza altrettanto necessaria. Al tempo stesso posso dire che, in fondo, questo movimento appartiene ad ogni film, ad ogni film fatto da me perlomeno. La forma definitiva del film appare solo dopo aver portato a termine un processo. Mi è accaduto varie volte di iniziare un film pensando che la sua ragione profonda risiedesse in qualcosa, per poi accorgermi che, in realtà, era tutt'altro quello che stavo cercando. Qualcosa che dovevo ancora scoprire. Non si tratta di un processo razionale, concettuale. È uno slancio del cuore e dello spirito che ti spinge ad andare in una direzione dove prende forma che è ciò che si sta veramente cercando.

**Mentre ci parlavi del processo di ricerca che attraversa ogni tuo film, ci veniva in mente un altro lavoro, *La Position du lion couché*, che, seppur in modo diverso, lascia riecheggiare lo stesso lavoro sul tempo, sulla morte declinata al tempo presente, sulla morte annunciata e non già passata...**

In *Du verbe aimer* sapevo che c'era già una storia, un storia passata, già scritta nel tempo. Era a quella storia che facevo riferimento e, in un certo senso, era come avere una rete di sicurezza, qualcosa che mi impediva di cadere, di perdermi. *La Position du lion couché* è arrivato in un momento in cui io avevo deciso di non fare più film, in un certo senso era quasi un'anticipazione della morte, del lasciarsi morire, anche se in un senso particolare. In quel periodo ho incontrato un amico che mi ha parlato di queste persone che aiutano altri nel percorso che porta all'eutanasia, attraverso una sorta di *mise-en-place* della morte. In quel momento, all'improvviso, questa storia mi ha catturato, come se tutti i miei piccoli problemi (non poter più fare film) apparissero improvvisamente senza importanza. Ed è stato per me come un risveglio, in un certo senso simile a quello che mi era accaduto durante la lavorazione di *Du verbe aimer*. Sono andata in quel posto, per vedere come lavoravano. Naturalmente in quella fase era assolutamente impossibile filmare. Quello che ho fatto è stato aspettare e osservare, ma anche partecipare alle attività di questo centro: ho cucinato, dato una mano, parlato a lungo con le persone. Persone che, al di là di tutto, erano molto sole, perché la malattia, la malattia terminale inevitabilmente traccia un solco tra le persone "normali" e i "malati". La sensazione dominante è quella di essere stati abbandonati.

**Non hai filmato sin dall'inizio. Era necessaria una fase preliminare, un processo?**

Non era possibile filmare, per me. Un giorno Anne mi ha domandato: "Perché vieni qui?". Le ho risposto: "Perché sono una cineasta". "Perché allora non racconti la nostra storia?". "Vuoi che porti con me la videocamera?", le ho chiesto; "Sì, ne sarei felice". Allora l'ho fatto. Ma filmare non era affatto facile. Per me in quel momento era più importante percepire le vibrazioni di quelle esistenze fragili, la sensazione del tempo che si contrae, della sofferenza. Tutte queste cose erano più importanti che cominciare a filmare. Ho iniziato a fare delle foto. Solo dopo questa fase ho potuto filmare le storie di quelle persone e, d'accordo con un caro amico che era il mio operatore, ho ridotto al minimo indispensabile la troupe: soltanto una camera, un microfono, io che filmavo, sistemavo il microfono, facevo il ciak battendo le mani. E il film, il tempo del film, poteva svilupparsi in parallelo con il loro tempo, il tempo dei loro ultimi giorni. A quel punto ho telefonato a Luc Dardenne per chiedergli di finanziare il film e lui ha accettato: così avevo una produzione e il lavoro poteva iniziare veramente. Ma tutto il percorso ha avuto una lunga durata, non solo per quanto riguarda le riprese e la post-produzione, ma tutto il percorso, le relazioni tra me e quelle persone. È un processo durato un anno e mezzo.

**In relazione alla complessità e delicatezza del rapporto instaurato in tutto questo tempo, cosa ha comportato iniziare a filmare? Che cosa si è trasformato?**

La cosa più difficile in assoluto è stato guardare. Guardare attraverso la camera, perché inevitabilmente questo creava un problema quando il mio sguardo, la mia relazione con loro, era più complessa di un'inquadratura oggettiva. Il mio scopo era invece di restituire allo spettatore

il mio sguardo, restituire la complessità del mondo delle cose di cui parlano le persone filmate, restituire l'affetto e la comprensione. È la cosa più difficile: stabilire cosa filmare e come; quando filmare e quando *non* filmare. Anche per questo, man mano che andavo avanti, ho iniziato anche il montaggio. Avevo bisogno di essere io quella che riguardava quelle immagini, che le esaminava e le montava, con tutto il tempo necessario per farlo. Questo ha a che fare con il processo che attraversa il film, che mi permette di affrontare ciò che durante questo processo mi colpisce e mi modifica. Modifica il mio sguardo e le mie sensazioni. Se qualcosa ti modifica profondamente, bisogna avere l'onestà di affrontarlo, di farlo diventare parte del film. Il pericolo più grande, quando si fanno film, è l'egocentrismo, che ti impedisce di vedere veramente te e gli altri. Sarà perché io sono peruviana, sono del sud del mondo, ma sono abituata ad una modalità diretta di concepire i rapporti. E quando dico questo mi riferisco, in particolare, al fatto che Laura è stata fondamentale, perché mi ha insegnato a guardare la morte in un modo completamente diverso. Prima di incontrarla avevo timore, pensavo di continuo a come sarebbe stato, a come mi sarei rapportata con lei, come avrei potuto filmare. Lei era sempre sorridente, di buon umore, luminosa. Così i miei timori, piano piano, sono svaniti, così come la resistenza a filmare. In questo modo il film è diventato il *suo* film. È grazie a lei che ho superato le mie resistenze, che ho avuto la possibilità di vedere, di ascoltare veramente. Per me vedere significa eliminare ogni elemento tra me e l'altra persona, vedere è vedere direttamente. Vedere non è guardare. Da questo punto di vista è stato un film particolarmente formativo per me.

**Abbiamo avuto l'impressione, guardando i tuoi film, di trovarci di fronte ad un cinema dell'*apprentissage*, dove le immagini sembrano, man mano che il film va avanti, acquisire maggiore consapevolezza di se stesse e del mondo che stanno filmando, modificandosi.**

Penso che sia poco interessante fare un film che si ha giù tutto nella testa, e in cui filmare e montare non è altro che eseguire il progetto. Per me fare film è un'altra cosa. C'è un momento, direi, dove il film richiede di essere fatto. Ne *La Position du lion couché*, per esempio, questo è accaduto quando l'infermiera ha iniziato a parlarmi e lì ho sentito il film premeva per essere realizzato. Perché lì non c'è solo l'esperienza filmica, ma c'è anche l'esperienza di vita. C'è qualcosa che ti viene elargito, che prendi, che offri. Penso sempre in un senso spirituale del termine, in cui acquistano senso parole come *essere*, *apprendere*, *comprendere*, *conoscere* la gente, le situazioni. Ne *La Position* si è trattato di apprendere la compassione: una compassione senza pietà. Tutto ciò avviene in uno spazio vuoto, niente affatto previsto o programmato, nel quale bisogna accettare la casualità delle cose, il caso, che è l'unica cosa che ti permette di affrontarlo. Se si accetta questo rischio, anche come spettatori, allora si può vivere l'esperienza del film, perché ogni film porta con sé un'esperienza. Il problema è affrontare questa esperienza cinematograficamente. Per esempio, tornando a *La Position*, se si guarda bene la struttura del film, ci si rende conto che è strutturato come un *patchwork*. Non è un film controllato, padroneggiato dal punto di vista formale, ed è questa la sua esperienza. In fondo è facile fare un film controllato, bisogna solo decidere la struttura, le inquadrature, il tipo di piani, di montaggio, ecc. Ma in un film come *La Position* come si fa a decidere tutto questo? Si potrebbe pensare che, in fondo, si tratta solo di andare in questo luogo e filmare... ma come puoi filmare senza appunto un *apprentissage*? Senza *apprendere* da questa esperienza? Senza sapere? Senza un *apprentissage*, come in questo caso, soprattutto umano?

Naturalmente esistono tanti modi di fare cinema documentario, anche modalità più controllate, che padroneggiano la materia che filmano. Per me i film sono interessanti per il rischio, il pericolo dell'esperienza che attraversano, il rischio che è anche di chi filma. E non è affatto facile farlo, non è una formula facile. Durante il tempo passato nel centro dove ho filmato *La Position* io, per un lungo periodo di tempo, non ero sicura né se fare il film, né di come farlo. È questo che intendo per *Cinema dell'Apprentissage*.

Per passare da un film all'altro, nel film che ho fatto su mio padre (*Face Deal*, *n.d.c.*) c'è un momento particolare – per me è importante precisare nella mia mente in quale momento il film mi è apparso, per così dire – un momento in cui, parlando con mio padre, ho avuto la chiara sensazione che lui avesse proiettato su di me la figura di mio zio. Per quanto stesse parlando con me, mi chiamava con il nome di mio zio, a cui io senza dubbio assomiglio. In quel momento ho sentito che il film *c'era*, che poteva iniziare, perché ho sentito che lui, continuando a chiamarmi col nome di mio zio, era diventato una specie di proiettore. Al di là di ciò che diceva, ciò che vedeva nella sua testa e che proiettava all'esterno era più forte. Ho passato molto tempo con lui, parlando, conversando di cose anche molto diverse tra loro, registrando tutto. In quel momento mi è stato chiaro che le persone che si trovano nella stessa situazione di mio padre si formano un'immagine della realtà e delle relazioni affettive che è per loro continuamente presente. Lui aveva un legame con me, sicuramente pieno di affetto, ma allo stesso tempo manteneva un legame con mio zio, altrettanto presente e altrettanto pieno di affetto. È stata quindi l'esperienza di una visione, che io non ho cercato di interrompere mentre stavo con lui.

Anche in *Loco Lucho* c'è un processo di *apprentissage* legato alla conoscenza di mio padre. Parlando con lui della sua relazione con mia madre, le domande si moltiplicavano: era come se emergesse un'immagine di lui che non conoscevo, che non comprendevo più. Come era stato possibile che fosse rimasto così tanto tempo con mia madre? Come aveva potuto portare avanti quella relazione? “Chi sei tu? Chi sei tu, papà?” gli ripetevo. Questa volontà di comprendere è stata la spinta per fare il film. Comprendere la dimensione della compassione e dell'amore, una dimensione che avevo visto in quei momenti e che non avevo immaginato. Una comprensione quindi che poteva avvenire solo attraverso il film nella sua interezza: non nelle sole riprese, né solo nel montaggio.

Questa immersione nell'indeterminatezza del reale, questa possibilità di scoprire qualcosa, di comprendere, nel senso più pieno del termine, di vivere un tempo particolare e non definibile a priori è qualcosa che appartiene pienamente al documentario. Questo movimento *di tuffarsi* nel reale, che è parte del processo di realizzazione di un documentario, non può appartenere al cinema di finzione, perché è un cinema legato all'industria, un cinema costoso, legato ai fondi che vi sono stati investiti, che deve stabilire a priori i propri tempi di lavorazione, che vengono subito suddivisi nelle varie fasi: preparazione, riprese, montaggio, post-produzione. Nel documentario il tempo è più libero, è quello *necessario*, quello di cui si ha bisogno.

**Il tempo del montaggio, in ogni caso, ci sembra centrale per ricostruire, per diventare pienamente consapevoli del processo del film. Il montaggio come percorso, più che come chiusura. Percorso che testimonia di un viaggio, di una consapevolezza crescente che è poi anche la storia di ogni film. Ci viene in mente allora *Héros sans visage*, in cui il tema della migrazione è in realtà qualcosa che, man mano che le immagini scorrono, diventa origine di un percor-**

**so fatto di volti e storie, di luoghi che affondano le loro radici nella storia e nel mito. Ecco, pensare a questo tipo di montaggio vuol dire forse cercare un altro modo per dire Cinema dell'*apprentissage*.**

Anche per *Héros sans visage* la forma del film è legata alla sua storia. Un giorno mi sono recata in quella chiesa dove c'era una manifestazione di *sans-papiers*. E ci sono andata anche per motivi personali: anche io sono in un certo senso una migrante, e sentivo la necessità di andare a vedere cosa stesse succedendo lì. Non avevo ancora intenzione di fare un film. Sono andata in quella chiesa come cittadina, non come regista, per dare una mano, portare aiuti concreti a quelle persone. Ed è lì che mi sono imbattuta nella storia di Jamal, del ragazzo morto e che tutti sembravano aver conosciuto. Quella storia mi ha fatto venire il desiderio di conoscere di più, di iniziare quel viaggio di cui si parlava prima. Insieme a Bénédicte Liénard ci siamo recate all'obitorio. Sono rimasta profondamente colpita da quel luogo, dai quei corpi così giovani, che sembravano quasi vivi. L'esigenza del film è nata in quel momento, perché quel film doveva portare ad un movimento contrario a ciò che era stato il percorso di quei corpi; doveva andare verso la vita, essere un percorso di ricerca del vivente, non della morte. Ma cosa fare concretamente? Per prima cosa sono andata in Marocco, per cercare la sua famiglia, sapere chi era, da dove veniva. Là sono stata accolta malissimo, se non peggio. Per il fatto che parlavo francese, che avevo con me una camera, che ero un'estranea. Allora sono ritornata a Bruxelles, ma avevo ancora l'intenzione di fare il film, e sempre di più il film doveva essere *l'immagine di una moltitudine*, più che di un singolo personaggio. Mostrare che non si tratta di una o due, o più persone, ma c'è un mondo intero che vuole sopravvivere. Sono partita di nuovo alla ricerca di un punto di partenza e, come a volte accade, un incontro è avvenuto, non previsto, improvvisamente. Ho incontrato quel ragazzo che è diventato la mia guida, il punto di partenza del percorso che poi è stato il film. Sono incontri che si danno, come si danno le persone. A quel punto il percorso è stato ancora più chiaro: non volevo più una moltitudine, volevo una persona, una persona che fosse davanti alla camera e che si raccontasse, che raccontasse la sua storia. In un centro specializzato (che si chiama, guarda caso, “Ulisse”) ho incontrato dei migranti che hanno subito torture fisiche e psicologiche, che sono rimasti traumatizzati dal viaggio e dalle conseguenze del viaggio. Sono andata lì per cercare una persona, una persona che fosse capace di raccontare una storia che fosse non solo la storia di un singolo, ma la storia di tutti.

È stato in questo periodo che ho conosciuto Marius, che la sua storia mi è venuta incontro. All'inizio non ero affatto certa di poterlo filmare, di poter ascoltare la sua storia, dopo tutto era un migrante, un clandestino. Ne abbiamo parlato a lungo e alla fine lui ha deciso di farsi filmare, di raccontare. Io man mano che gli mostravo le riprese, il primo montaggio, gli facevo vedere ciò che stavo facendo, gli mostravo il film nel suo farsi; questo perché volevo che la sua partecipazione fosse consapevole, politica in un certo senso. Volevo che lui accettasse consapevolmente di essere parte di questo film. Un film che, grazie al suo racconto, diventa una sorta di grande periplo, di *flashback* su un viaggio a ritroso. Si trattava dunque di filmare indietro nel tempo, di scoprire i tre grandi momenti di questo viaggio e di filmarli in tre modi radicalmente differenti. La forma definitiva di questo film è dunque arrivata dopo questo percorso, dopo queste domande, dopo questi incontri. Soprattutto questo tempo che io considero necessario, perché senza il quale non sarebbe stato possibile fare un film come questo. Il tempo è alla base anche di altri film possibili. In questo periodo sto lavorando con Bénédicte ad un film di finzione la cui origine si trova proprio in *Héros sans visage*, è un progetto che nasce proprio da quel film.



***Héros sans visage* è un film che non parla solo di migrazioni, ma lavora il tempo, il tempo del viaggio, il tempo mitico in un certo senso...**

Sì, certo. Quando venni a sapere della storia del migrante, capii che volevo quella storia perché entrava nella leggenda; non era più un fatto, non riguardava più l'interesse per un tema umano, era un'altra cosa. Molti mi dicevano che il suo racconto non era vero, non poteva essere vero. Ma cosa importa? Se anche fosse stata un'invenzione, si trattava di qualcosa che lui aveva creato per sopravvivere: aveva creato un mito che lo aveva aiutato. Il mito è stato un aiuto concreto. Anche in *Sobre las brasas*, la donna che parla degli uccelli racconta qualcosa di vero oppure no? Racconta qualcosa che le serve per vivere, per avere un'immagine del mondo con cui orientarsi. Per questo era importante per noi fare un film con lei e non con Nancy. Perché Nancy è una donna concreta, che pensa al lavoro e alle cose quotidiane, mentre la vecchia Teo vive immersa in un pensiero mitico, magico. Una volta ci raccontò la storia di un polipo portato dagli americani che, col passare del tempo, era cresciuto a dismisura e si è quasi mangiato tutto il villaggio! È stato un peccato non aver potuto utilizzare questo racconto nel film, perché mi sembra una metafora del capitalismo estremamente efficace.

**Quello che emerge da questa conversazione è un percorso complesso, legato al sorgere dell'idea del film all'interno stesso del processo di lavorazione. Un processo che trasforma ogni volta i film, come se la forma finale fosse il risultato di tale processo. Al centro di ogni processo c'è un incontro, possibile o reale, con qualcuno, qualcuno che è di per sé un racconto. Anche in due film molto diversi tra loro come *Le Dictionnaire selon Marcus* e *Sobre las brasas*, al centro c'è un soggetto che racconta, anche se i due racconti sono molto diversi...**

Sì, sono diversi. Per quanto riguarda *Le Dictionnaire selon Marcus*, il film è venuto dopo *La Position du lion couché* ed è nato dall'incontro con questa persona che si è fatto venti anni di prigione e che ha passato la sua vita ad aiutare dei pregiudicati bisognosi d'aiuto. Ben presto mi sono resa conto che questo suo comportamento era un modo per proteggersi, per riscattare il proprio dolore attraverso gli altri, riscattarsi dal dolore per essere stato maltrattato. Marcus non sopportava il fatto che altri potessero provare il suo stesso dolore, per questo li aiutava. Pensai subito che avrei potuto fare un film con lui, mostrare questa figura che lavora nelle zone oscure e mancanti del sistema sociale. Un sistema che lo ha abbandonato, che ha fallito in tutto. Sentivo anche che era un film che dovevo fare con lui senza intermediari, senza operatore, senza *troupe*, soltanto io e lui. Al tempo stesso emergeva una difficoltà, il fatto che, come spesso accade nel documentario, bisognava avere a che fare con il passato, con il maledetto passato. Come rendere il passato in maniera cinematografica? Non avevo intenzione di usare una *voice off*, sarebbe stata una soluzione troppo facile; neanche pensare ad una inquadratura in cui inserirlo, serrarlo in un certo senso, come in una cella, in un carcere. Per cui ho pensato ad un tipo di inquadratura mobile, che si spostasse da una parte all'altra, che non lo rinchiudesse. Perché avevo bisogno della sua voce e del suo racconto. Pensavo che avrei voluto farmi trasportare da un racconto, da una storia raccontata da lui dalla A alla Z. Una storia capace di trasportarmi altrove. Questo lavoro sui piani e sulle inquadrature avrebbe poi permesso di costruire uno spazio tra me e lui, uno spazio particolare che sarebbe esistito solo nel film. Io non sono un'operatrice di macchina, per cui dovevo trovare una situazione che mi avrebbe con-

sentito di stare con lui senza che fosse troppo difficile riprenderlo. Per prima cosa sono andata a casa sua e l'ho filmato mentre mi raccontava la sua storia. Un unico piano, senza tagli. Avevo bisogno che la storia che lui mi raccontava fosse lì, in quel primo piano, in quell'inquadratura originaria. Tornata a casa ho iniziato a trascrivere e riscrivere il suo testo, editandolo, rimontandolo, cambiando alcune espressioni e sostituendone altre. Tornavo poi da lui e gli mostravo i cambiamenti che avevo fatto, chiedendogli se poteva registrare di nuovo il testo con il nuovo *editing*. In un certo senso gli stavo chiedendo di interpretare un personaggio che era lui stesso. Non ho modificato il suo modo di parlare, però gli ho chiesto di dire le stesse cose in modo diverso, secondo una forma cinematografica che gli permettesse di diventare il personaggio di un film. Quel testo ci permetteva inoltre di costruire una struttura, una successione di piani e di inquadrature scandite dalle parole, dai discorsi di Marcus, dal suo modo di parlare, che è ricchissimo di immagini, di suggestioni visuali. Questo modo di lavorare ci ha messo in stretto contatto. Marcus era diventato il mio assistente, autista, posizionava i microfoni, preparava la scena. Io ero quasi diventata sua complice, quando lui pianificava di aiutare altri detenuti e pregiudicati. Era un processo di lavoro completamente realizzato da due sole persone. La struttura del film iniziò a prendere forma a partire dai racconti di Marcus: ogni piano era una storia. Al tempo stesso io avevo bisogno di un dialogo, di parlare con lui e di non lasciare che lui raccontasse e basta, affinché le sue storie non sembrassero storie di fantasmi.

**Da questo punto di vista, la struttura formale di *Sobre las brasas* è completamente differente. In *Le Dictionnaire* si mostra la messa in scena del racconto, cogliendo il personaggio che rievoca il suo passato. Mentre il film girato in Perù sembra voler cogliere il passaggio del tempo nei corpi ripresi...**

*Sobre las brasas* è totalmente differente. Ciò che volevamo fare in quel film era *filmare il presente*. Lì non c'è un passato con cui fare i conti, come ne *Le Dictionnaire*. Io e Bénédicte abbiamo passato diverso tempo, diversi mesi in quel luogo, insieme a loro. Anche in questo caso il processo è stato graduale. La prima volta siamo state quindici giorni. In quell'occasione Bénédicte ha fatto alcune riprese in Super8 che ha poi integrato nel film *D'Arbre et de charbon*. Al momento di andarcene ci siamo rese conto che quel luogo e quelle persone ci erano rimasti dentro, così abbiamo deciso di tornare. La seconda volta ci siamo fermate per tre settimane e abbiamo iniziato ad osservare ciò che accadeva al momento e a metterlo in scena, a chiedere cioè ai vari personaggi di rifare ciò che avevamo visto fare loro (litigare, discutere, fare la faccende, pelare le patate, qualsiasi cosa). Volevamo spingere di più verso una finzione del loro quotidiano, ma proprio allo scopo di eliminare il più possibile la presenza della camera. In *Le Dictionnaire* era chiaro ed esplicito che tutto il film era costruito dal rapporto con la macchina da presa, mentre qui volevamo che i gesti e le azioni fossero visti, mostrati come sarebbero stati senza di noi. Avevamo bisogno di osservare, di conoscere queste persone, affinché gli eventi, i gesti e le parole potessero aver luogo. Ogni cosa che accadeva (compresi eventi particolari, come l'arrivo di un papero in casa) l'abbiamo rimessa in scena, l'abbiamo fatta ricadere una seconda volta. Ora, questa forma ha a che fare con la necessità di rappresentare la realtà della società peruviana contemporanea, una società profondamente neolibérale, in cui questa famiglia vive, senza mezzi, in uno stato di povertà quasi assoluta, alle prese con problemi di sopravvivenza (tra cui il problema fondamentale: come fare perché il carbone possa essere fonte di guadagno?).

La prossima settimana (*inizi di agosto 2015, n.d.c.*) torneremo in Perù per mostrare loro il film, e sono sicuro che non si riconosceranno in quelle immagini. Anzitutto la protagonista femminile adesso non fa più quel lavoro e ha aperto un ristorante. Ricordate la famosa frase di Godard in cui si diceva che la vera differenza tra fiction e documentario è che nel documentario non si pagano gli attori? Beh, nel mio caso non è così: io pago gli attori. Spesso questa cosa mi viene rimproverata. “Se paghi gli attori in un documentario allora ciò che vediamo non è la verità!”. Ma in fondo cosa vuol dire? Vuol dire forse che rimettersi in scena, essere pagati per farlo automaticamente fa sì che tu stia mentendo di fronte alla camera? Io non lo credo. Alle persone che hanno lavorato con noi in *Sobre las brasas* abbiamo lasciato denaro sufficiente affinché potessero comprare i mezzi necessari per lavorare il carbone, avere un terreno di proprietà, affittare il camion per il trasporto. E alla fine ci hanno aperto un ristorante! Ho visto le foto, è molto bello. Anche per questo dico che non si riconosceranno nelle immagini del film; perché il lavoro che hanno fatto nel rimettersi in scena è stato particolare, è stato un modo per rivelare loro stessi, come realmente erano. Nel nostro primo progetto, il film doveva essere un ritratto dei due anziani, anche se sin dall’inizio abbiamo lavorato con tutta la famiglia. Quando chiedevamo loro di mettere in scena i loro gesti, la loro recitazione aveva come modello la recitazione tipica delle *telenovelas*, vale a dire quello che per loro significa “recitare”. Dicevamo loro che non andava bene, che non era questo non era ciò che cercavamo, che volevamo filmare la loro quotidianità, i loro gesti e le loro parole... Piano piano siamo riuscite ad ottenerlo e allora siamo ripartite alla ricerca di una produzione, che appunto prevedeva, nella prima fase del progetto, un ritratto di una coppia di anziani. Quando tornammo, la vecchia nonna scomparve dopo tre giorni, se ne andò di punto in bianco, così come si vede nel film, piantandoci in asso. Eravamo esterrefatte, ci chiedevamo dove fosse andata, cominciammo a pensare di lasciar perdere tutto e tornarcene a Bruxelles, oppure di fare un altro film. A quel punto abbiamo iniziato a filmare Nancy, che non era prevista, scoprendo i suoi piccoli/grandi problemi quotidiani. Filmavamo senza sapere ancora che film sarebbe venuto fuori. Ad un certo punto decidemmo di allontanarci da quella casa. Io lasciai un telefono a César, dicendogli che, se sua nonna si fosse fatta viva o se avessero scoperto dove era finita, me lo avrebbe dovuto far sapere. Poco tempo dopo mi arrivò una telefonata di César che mi avvertiva che la nonna era andata a vivere in una capanna sul fiume dal momento che le avevano detto che era possibile guadagnare un po’ di soldi raccogliendo il mais. La raggiungemmo subito e le dicemmo che eravamo venuti apposta dal Belgio per filmarla e che non poteva sparire così. Lei ci rispose che non era poi così interessante filmare la sua vita e che raccogliendo il mais avrebbe fatto qualche soldo. Le dissi che se avesse accettato di farsi filmare per due settimane avrebbe guadagnato molti più soldi di quanto avrebbe potuto guadagnare lavorando tutta la vita a raccogliere mais. “Allora volete che lavori per voi?”. “Sì”; Le abbiamo risposto. “Per me va bene!”. Così ci siamo messe d’accordo e, per due settimane, è stata a nostra completa disposizione. Ha preso il lavoro molto seriamente. Dopo ogni scena era lei stessa a dire: “la posso fare meglio, rifacciamola!”. Ancora una volta abbiamo trovato conferma che tra il progetto iniziale di un film e la sua forma definitiva c’è un abisso, letteralmente. Prossimamente abbiamo intenzione di tornare laggiù per un nuovo progetto, ancora in fase di ricerca. Riguarda la tratta degli esseri umani...

## EVERY HUMAN BEING IS A STORY TELLING ITSELF

A Talk with Mary Jiménez

BY DANIELE DOTTORINI AND CARMEN ZINNO

**We would like to begin this talk taking the film *Du verbe aimer* as our point of departure. This seems to present a peculiar movement, as if to expose the impossibility, on the part of the cinema of the real, to escape the indeterminacy of reality. In some way, it takes on the challenge of a journey whose destination is unknown...**

It is actually true. Initially, my idea was to make a film about the insane people who live in the streets of Lima. Making a film about the relationship with my mother couldn’t be further from my mind. I submitted a project to the film sponsors, and they asked why I had chosen that subject; I began to explain the reasons for my interest, which have to do with insanity being an integral part of my personal experience. The idea gradually emerged that telling my family’s story too could be much more interesting than just working on mental patients. Departing from this new awareness, I wrote a text for the film, straight off, in one night. That text, though, troubled me. It affected me closely, so I decided not to pursue it, to leave it alone. Then I left for Peru. I didn’t know what I was going to film; I didn’t have any precise idea. The only thing I knew was there ought to be a connection between what I would film and the exact moment when my uncle wired me and I learned that my mother had died. Besides this, I didn’t have any precise idea of the film I was going to make. Initially, I wanted to shoot in 16mm. But then I felt like breaking the idea of continuousness, homogeneity. Therefore, I talked with the camera operator and told him I needed all the formats available, in order to mark the rupture of seamlessness by way of different formats and different types of film stock. We also included a film type that is only used for sound rehearsal: it is very difficult to use because it is a high-contrast film, and this is why I was so interested in using it. At this point, I began shooting, filming whatever aroused my interest without knowing beforehand whether I would use the footage. I didn’t have an idea of what would end up in the finished film. I wanted to go to some places, such as the theatre or the tomb of my mother, but for the rest I improvised according to a sort of jazz-like structure. Again, I didn’t know what the final film was going to be. During this phase, I filmed departing from my own cues or those coming from the outside world. There was nothing conceptual or intellectual. What I wanted was to show my father his work and his life. At the end, something deeply metaphorical emerged. *Du verbe aimer* has developed along a method that obviously needed special attention: you had to prick up your ears to grasp those elements that would determine the film in its whole. It was not an intellectual work, thought about and theorized since its inception. It went through a different kind of development. The rational work, the conscious shaping of the material, took place later, during editing, when we had to find the relations that I had caught without thinking.

During the second phase, we obtained a first cut which didn't satisfy me. I changed editor. The second editor quickly edited the footage in such a way as to allow me to see the film as I had never seen it, also because at that moment I was involved in another project and I couldn't see this one clearly. The second cut gave me the chance to clear things in my mind. Every film is a story in its own right. Therefore, I realized that this was the right approach for *Du verbe aimer*, the one that dealt with the film in the best way possible. I did have a text, as I said earlier, but that text was structured in a way that was very similar to a film that I realized later: *Le Dictionnaire selon Marcus*. Going back on all this, even in the case of my mother, it was all about telling a story. A story that I have told many and many times.

I believe that every human being is a story telling itself. Every human being tells his/herself through a story, be it a love story or something else. I look for myself through those stories as well, or I have done so. After the period of my electroshock treatment was over, it wasn't easy for me to find a balance, because it kept on operating in myself, in my mind for a long time. *Du verbe aimer* became the search for my mother's love articulated in the present tense. The search for a proof of that love, the proof I had cried for. After her death, I did not really understand that death. I went back to those places, I filmed for three weeks, and it was like experiencing mourning. Departing from my experience of mourning, I was able to complete the film. I could not complete it right away because, *before*, I had to experience my mourning, find my bond with my mother, the bond that would allow me to complete the film later on.

#### **And this process is mirrored in the film, in its most peculiar movement...**

This is exactly the film's most peculiar movement. This film offers evidence, the objects and bodies in it feel like they are in the present tense, and create a bond. In the present of the film, the objects are evidence of the bond, the mourning, the grief, and the love. This is why it is an utterly peculiar film, going back to the question you asked me in the beginning. In a sense, *Du verbe aimer* is a 'pretext-film': shooting to find proof, to recover something that could protect me. During this whole process, I haven't filmed anything. I only began to film after it. It was hazardous indeed, but a particular kind of hazardous, necessary to reach an equally necessary clarity. At the same time, I might say that, when all is said and done, this movement can be found in all films, at least those that I have made. The definitive film form only appears after going through a process. On several occasions, I have begun working on a film thinking that its underlying reasons were something, only to subsequently realise that I was actually looking for something else entirely. Something I still had to discover. It is not a rational, intellectual process. It is an impulse from the heart and mind that drives you to go in a certain direction, where what you are really looking for takes shape.

#### **While you discussed the process of research running through all your films, another work of yours, *La Position du Lion Couché*, came to our mind. In a different way, this film echoes the same work on time, death inflected in the present tense, death foretold and not yet passed...**

In *Du verbe aimer* I knew there already was a story, a story now over, already written in time. I referred to that story and, in a sense, it was like having a safety net, something that kept me from falling, getting lost. *La Position du Lion Couché* came at a time when I had decided not to make any more films; in some way, it was almost a foreshadowing of death, of letting oneself die, albeit it in

a particular sense. In that period, I met a friend who told me about these people who help others along their way to euthanasia, through a sort of setting up death. At that time, that story suddenly captured me, as if all my little problems (not to be able to make any more films) seemed insignificant at once. It was like a reawakening for me, quite similar to the one I had experienced during the production of *Du verbe aimer*. I went to that place to see how they worked. Of course, in that phase it was absolutely impossible to shoot. What I did was waiting and watching, but also taking part in the activities of this centre: I would cook, lend a hand, and talk at length with the persons. People who, for all that, were very lonely, because disease, terminal disease inevitably draws this line separating 'normal' people and 'sick' people. The dominant feeling is to have been abandoned.

#### **You didn't begin shooting this at the outset. Was a preliminary phase, a process, necessary?**

It wasn't possible to film, for me. One day, Anne asked me, "Why are you coming here?" I answered, "Because I am a film-maker." "Why don't you tell our story then?" "Would you like me to bring my camera over?" I asked. "Yes, I'd be happy about that." So I did. However, it was not easy to shoot. At that moment, I cared more for the vibrations of those fragile existences, the feeling that time is contracting, the pain. All these things were more important than beginning to shoot. I began by taking pictures. Only after this phase could I film the stories of those people. With a dear friend of mine, who was my camera operator, we agreed to reduce the crew to the minimum: just one camera, a microphone, me who filmed, placed the microphone, and slated clapping my hands. So the film, and the film time, could develop in parallel with their time – the time of their last days. At that point, I phoned to Luc Dardenne and asked him to finance the film. He agreed. Now I had a production company and the work could get started for real. However, we had come a long, long way, not only in terms of shooting and post-production, but also as far as my relationship with those persons was concerned. The process lasted for one year and a half.

#### **Regarding the complexity and sensitive quality of the relationship established over such a long period, how did shooting affect it? What changed?**

The most difficult thing was watching. Watching through the camera inevitably created a problem when my gaze, my relationship with them, was more complex than an objective shot. Instead, my aim was to return the viewer my gaze, recreate the complexity of the world of things of which the filmed persons speak, return the love and the compassion. This is the hardest: to decide what to film and how; when to film and when *not* to film. This is partly why I began editing while I was shooting. I needed to be the one who watched those pictures again, examined, and edited them, relying on all the time necessary to do it. This has to do with the process running throughout the film, which allows me to tackle whatever strikes me and changes me during the very process. It changes my gaze and my sensations. If something changes you deeply, then you need to be honest to face it and make it an integral part of your work. The greatest danger in film-making is egocentricity, which keeps you from really seeing yourself and the others. It may depend on me being Peruvian, coming from the south of the world, being accustomed to a straightforward approach to relationships. When I say this, I refer in particular to the fact that Laura was fundamental, because she taught me to deal with death in a completely different way. Before meeting her, I was afraid, I was always thinking how it would be, how I could relate to her, how I would



manage to shoot. This way, the film became *her* film. Thanks to her, I overcame my resistances, I had access to really seeing and listening. In my opinion, to see means to eliminate all elements between me and the other person. Seeing is seeing directly. Seeing is not watching. From this point of view, this film was particularly formative for me.

**While watching your films, we had the feeling that we were watching a ‘cinema of formation,’ where the pictures seem to acquire more awareness of themselves and of the world they are depicting as the film goes on – and they change.**

I believe it’s not very interesting to make a film that you already have in your mind in its entirety. In this case, shooting and editing are nothing but executing a project. Film-making is a different thing in my opinion. There is a moment, I’d say, when the film is asking to be made. In *La Position du Lion Couché*, for example, this happened when the nurse began to talk to me. Right then, I felt that the film was exerting pressure to be realized. There is not only film experience at play, but also life experience. There is something being bestowed upon you, that you take, and offer. I always think of a spiritual sense of the term, in which words such as *to be, to learn, to comprehend, to know* people, and situations acquire their meaning. In *La Position*, it was about learning sympathy: sympathy devoid of pity. All this happens in an empty space, absolutely not foreseen or planned, where haphazard things, chance, must be accepted – which is the only factor that allows you to cope with it. If you take on this risk, also as viewers, then you can experience the film, because all films carry an experience. The problem is to tackle this experience in cinematic terms. For instance, going back to *La Position*, if you look at the film structure, you realize that it looks like a patchwork. It is not a controlled film, it is not formally mastered, and this is the experience it carries. In the end, it is easy to make a controlled film, you only need to decide the structure, the shots, the type of takes, of editing, etc. But, in a film like *La Position*, how do you get to decide on all this? One might think that it was all about going to that place and shooting... but how can you film without the ‘formation’ phase? Without learning from this experience? Without knowing? Without a ‘human apprenticeship,’ as this was the case? Of course, there are so many documentary film-making practices, including more controlled ones which master the material they deal with. In my opinion, films are interesting in terms of risk, the danger of the experience they go through. The same risk is taken on by those who film. It is not easy to do it, it is not an easy formula. During the time that I’ve spent at the centre where I shot *La Position*, I haven’t been sure for a long time whether I would actually make the film or how I would make it. This is what I mean by ‘cinema of formation.’

Moving on to another work, in the film that I made about my father (*Face Deal, editor’s note*), a particular moment can be found. (It is important for me to identify the moment when the film reveals itself in my mind, as it were.) A moment when, while talking with my father, I clearly felt that he had projected the figure of my uncle onto me. Even though he was speaking to me, he called me by my uncle’s name, whom I undoubtedly look like. At that moment I felt that the film *was there*, I could get started, because I felt that he, by keeping calling me by my uncle’s name, had become a sort of projector. Regardless of what he said, what he saw in his mind and what he projected outside was more powerful. I spent a lot of time with him, talking, conversing about diverse things, and recorded everything. At that moment, I realized that people who are in the same situation as my father form an image of reality and personal relationships that is always present for them. He did have a bond with me, surely a loving one, but at the same time he kept a bond with my uncle always alive and equally

loving. This was the experience of a vision, which I did not try to interrupt while I was with him. A process of ‘apprenticeship’ was also in play in *Loco Lucho*. This also has to do with getting to know my father. I was talking with him about my relationship with my mother and questions kept popping up: an image of him began to take shape which I wasn’t familiar with. I didn’t understand it anymore. How was it possible that he had been with my mother for all this time? How did he manage to carry on that relationship? “Who are you? Who are you, dad?” I kept on asking. This will to understand drove me to make the film. Understand the dimension of sympathy and love. I saw this dimension in those moments, I didn’t imagine it. A comprehension that could only take place going through the film in its entirety – not only through the shooting, nor only through the editing. Getting immersed in the indeterminacy of reality, getting to discover something, to comprehend, in the fullest sense of the word, of living a particular time that cannot be defined *a priori*, this is what belongs in the experience of documentary. The movement of *plunging* into reality – which makes part of the process of realization of a documentary – cannot belong in feature film, because it is tied to the industry, it is an expensive cinema, it is bound by the money that has been invested in it, and has to establish a production schedule well in advance including preparation time, shooting, editing, and post-production. In documentary-making, time is looser. It is the *necessary* time, the one that you need.

**The time assigned to editing, however, seems crucial to us in order to reconstruct, and become fully conscious of, the film process. Editing as journey rather than closure. The journey of a growing awareness – the story of all films, in the end. *Héros Sans Visage* comes to our mind, in which the theme of migration, as the images flow, becomes the starting point for a journey made of faces and stories, of places deeply rooted in history and myth. To think of editing in these terms may well be another way of discussing the ‘cinema of formation.’**

The film form is influenced by the film story in the case of *Héros Sans Visage* too. One day, I went to that church where a demonstration of those undocumented migrants was taking place. I also had personal motives: in some way, I am a migrant too, and felt the need to witness for myself what was happening. I still didn’t think of making a film. I went to the church as a citizen, not as a filmmaker, to lend a hand, bring some actual help to those people. There I came to know the story of Jamal, the dead young man that everyone seemed to have met. That story lured me into knowing more, set out on that journey like we said earlier. Bénédicte Liénard and I went to the morgue. I was deeply affected by the place, those bodies, so young, that seemed almost alive. The need of making the film arose at that moment, because that film was to embody a movement opposed to what the journey of those bodies had been like. It was to go towards life, become a quest for the living, not for death. But what could I do in practice? First, I went to Morocco and looked for his family, to know who he was, where he came from. I was very unwelcome, if not worse. Due to the fact that I spoke French, held a camera, and was a stranger. Then I came back to Brussels, but I still wanted to make the film. Ever more, I felt like the film should be *the image of a multitude* rather than an individual character. It should expose that it is not about one or two, or more people, but there is a whole world that wants to survive. I left again in search of a point of departure and – as often happens – an unforeseen, sudden encounter took place. I met the boy who became my guide, the point of departure of the journey that was the film. These encounters put themselves out, as persons do. At that point, the journey was clearer: I didn’t want a multitude anymore, I wanted an individual,

someone in front of the camera who told himself and his own story. In a special centre (named, oddly enough, "Ulysses"), I met migrants who had suffered from physical and psychological tortures, people traumatized by the journey and its consequences. I went there to look for a person, one person who could tell a story that wasn't the story of one but the story of everyone.

In this period of time, I met Marius. I stumbled into his story. Initially, I wasn't sure at all if I could film him – could I listen to his story? After all, he was a migrant, and a clandestine. We discussed this at length and then he decided he would have himself filmed and his story listened to. As I showed him the takes, the first cut, I showed him what I was doing, the film in its making. Because I wanted his participation to be a conscious one, a political one in some way. I wanted him to be aware of being part of this film. Thanks to his story, the film became a sort of circumnavigation, a flashback on a travel backwards. Therefore, *Héros Sands Visage* was about filming back in time, discovering the three turning points of this journey, and shooting them in three entirely different ways. The final form of this film took shape after this other travel, after these questions and these meetings. Above all, after this time, which I consider necessary, because without it a film like this wouldn't have been possible. Time underlies other possible films too. I am currently working with Bénédicte on a feature film whose origin is to be found precisely in *Héros Sans Visage*. The project is derived exactly from that film.

***Héros Sans Visage* does not only deal with migration, but also works on time, the time of travel, mythic time, in some way...**

Yes, of course. When I came to know the story of the migrant, I understood I wanted that very story because it belonged in legend; it was no longer a fact, it didn't have to do with human interest anymore, but was something else. Some said his story was not true, it could not be true. But what does it matter? Even though it had been made up, it still was something he had created to survive; he would have created a myth that helped him. The myth was a concrete help. In *Sobre Las Brasas*, is the woman talking to the birds telling the truth or not? She tells something that serves her to live, in order to obtain an image of the world to orientate herself. This is the reason why it was important for us to make a film with her and not with Nancy. Nancy is a practical woman, she cares for her job and her daily routine, whereas old Teo is immersed in a mythical, magic world view. She once told us the story of an octopus brought over by the Americans. As time went by, it had grown disproportionately, and almost ate the whole village! Too bad we could not use this story in the film, because it seems an extremely effective metaphor of capitalism to me.

**Thanks to this conversation, we are bringing to light a complex journey in which the concept of the film arises within the process of the film production. This is a process that transforms the films every time, as if the final form were the result of this process. At the core of each process, there is a possible or actual encounter with someone. This someone is a story in him/herself. Two films very different from each other, *Le Dictionnaire selon Marcus* and *Sobre Las Brasas*, are focused on an individual telling his/her story, even though the stories are very different.**

Yes, they are. *Le Dictionnaire selon Marcus* followed *La Position du Lion Couché*, and was brought forth by an encounter with this person who was in prison for twenty years. He has spent his life helping persons with a criminal record in distress. I soon realized that his behaviour was a way to

protect himself, cope with his own pain through the others, and redeem his pain after having been abused. Marcus could not bear the fact that others could experience the same pain, therefore he helped them. I immediately thought I could make a film with him, showing a figure that works in the grey areas and holes of the social system. A system that has forsaken him, failing in all aspects. I also felt I should make the film with him and without intermediaries, without a camera operator, without a crew, just him and me. At the same time, a difficulty surfaced: as often happens with documentaries, we had to deal with the past, the damned past. How to render the past in cinematic terms? I didn't want to use an off-screen voice: that would have been an oversimplification. Neither did I want to resort to a shot that would box it, enclose it like in a cell or jail. Therefore, I thought of a kind of mobile shot that would move from side to side, that would not enclose the past. I needed his voice and his story. I thought I would have liked to get carried away by a story told by him from A to Z. A story that could carry me elsewhere. The work on the takes and shots would then allow me to create a space between him and me, a particular space that could only exist in the film. I am not a camera operator, therefore I needed to find a situation that would allow me to be with him and film him without too much difficulty. First of all, I filmed him at home while he told his story. One take, no cuts. I needed the story to be there, in that close-up, in that primitive shot. When I came home, I began to transcribe and re-write his text, editing and rearranging it, changing some phrases and replacing others. Then I would go back and show him the changes that I'd made, asking him if he could record the text again following the new structure. In a sense, I was asking him to interpret the character that he himself was. I didn't alter his way of speaking, but I asked him to say the same things in a different way, according to a cinematic form that would allow him to become a film character. Based on that text, we also created a structure, a sequence of takes and shots whose rhythm was given by Marcus' speech, words, and way of speaking – filled with images and visual suggestions. This working method put us in close contact. Marcus became my assistant and car driver, he would place the microphones and prepare the scene. I almost became his accomplice when he planned on helping other detainees and people with a criminal record. It was a working routine entirely realized by two people only.

The film structure began to take shape departing from Marcus' stories: one take, one story. At the same time, I needed to create some dialogue, to talk with him and not just let him tell himself. Or else his stories would have felt like ghost stories.

**From this point of view, the formal structure of *Sobre Las Brasas* is completely different. *Le Dictionnaire* exposes the *mise-en-scène* of the story, capturing the character who reminisces about his past. On the contrary, the film shot in Peru seems to try to capture the flowing of time in the bodies filmed.**

*Sobre Las Brasas* is totally different. What we didn't want to do in that work was to *film the present*. There isn't a past to be coped with there, as in *Le Dictionnaire*. Bénédicte and I spent a long time – several months – in that place, with them. The process was gradual in this case too. The first time, we were there for a fortnight. On that occasion, Bénédicte shot a few takes in Super8, which she later inserted in the film *D'Arbres et de Charbon*. On our way back, we realized that we were deeply impressed by the place and its people, so we decided we would come back. The second time, we stayed for three weeks. We began to observe whatever happened and then stage it, i.e. we would ask the various 'characters' to re-do whatever we had seen them do (fight, argue, housekeeping,

peel potatoes, whatever]. We advocated a recreation of their daily routines, precisely with the purpose of making the camera as imperceptible as possible. In *Le Dictionnaire*, the fact that the entire film was based on the relationship with the camera was clear and explicit, whereas here we wanted gestures and actions to be seen and displayed as if we weren't there. We needed to observe and to get to know these people in order for the events, gestures, and words to take place. Everything that happened (including special events, such as a gosling arriving in a household) was re-staged. We made it happen twice. Well, this form has to do with the necessity of representing the reality of present-day Peruvian society, a deeply neo-liberal society that has this family live, without any means, in a state of almost absolute poverty, struggling for their very survival (including the crucial problem: how to make coal become a source of income?).

Next week (*early august 2015, editor's note*) we will go back to Peru to show them the film. I am positive they won't recognize themselves in those images. To begin with, the female lead has changed jobs and has now opened a restaurant. Do you remember the famous sentence by Godard, according to whom the real difference between feature film and documentary is that in the documentary you don't pay the actors? Well, this is not my case: I pay my actors. I am often reproached for this. "If you're paying the actors in a documentary, then what we're seeing is not the truth!" But what does this mean? Does staging oneself, being paid for this, automatically mean lying in front of the camera? I don't think so. The people who worked with us in *Sobre Las Brasas* were left with enough money to buy the means necessary to process the coal, own a property, and hire a truck for the transport. And finally, they also opened a restaurant! I saw the pictures, it is beautiful. This is also why I am convinced that they won't recognize themselves in the images of the film; because the work they did in staging themselves was a particular one. It was a way of exposing themselves, for what they really were. In our earlier project, the film was supposed to be a portrait of the two elders, even though we have been working with the whole family since the beginning. When we asked them to stage their gestures, their performance was inspired from the typical acting to be found in *telenovelas* – i.e. what 'acting' means for them. We would tell them that that wasn't the case, we weren't looking for this, we wanted to film their daily life, their gestures and words... We gradually managed to obtain what we wanted, and then we went looking for a production company. At this stage, the project still was about a portrait of a couple of seniors. When we went back, the old grandmother disappeared after three days. She left without notice, as you can see in the film, leaving us high and dry. We were speechless, wondered where she might have gone, and began to think of letting all go and come back to Brussels, or making another film. At that point, we began to film Nancy, who wasn't foreseen, discovering her little/big daily problems. We would shoot, without yet knowing what kind of film would come out. Then we decided to quit that household. I left César with my phone number and told him to ring me if he heard from his grandmother or found out where she had gone. After a little while, a phone call from César informed me that his grandmother had moved to a hut by the river since she had been told she could earn some money harvesting corn. I told her that if she accepted to be filmed for two weeks she would earn much more money than by harvesting corn for all her life. "Then you want me to work for you?" "Yes," we answered. "Fine by me." We found an agreement and then she was available for us for two whole weeks. She took the job very seriously. After every take, it was she who said, "I can do better, let's make it again!" Once again, we realized that between the initial film project and its final form there is a world of difference, literally. In the near future, we mean to go back down there for a new project, which we are still researching. It's about the traffic of human beings...



MARY JIMÉNEZ  
FILMOGRAFIA | FILMOGRAPHY

2014: Face deal  
2013: Sobre las brasas  
(con I with Bénédicte Liénard)  
2011: Héros sans visage  
2009: Le Dictionnaire selon Marcus  
2006: La position du lion couché  
1998: Loco Lucho  
1989: L'Air de Rien  
1988: Fiestas  
1985: La Moitié de l'Amour  
1985: Du Verbe Aimer  
1984: Le Stylo Stylet  
1981: La Distance Sensible  
1981: 21:12 Piano Bar  
1978: Miserere  
1977: La Version d'Anne  
1976: A Propos de Vous

## BIOGRAFIA DI MARY JIMÉNEZ

Mary Jiménez (nata nel 1948 a Lima, in Perù) si laurea prima in Architettura e Urbanismo all'Università di Lima e poi decide di trasferirsi a Bruxelles per studiare Cinema all'ISAS. "A quel tempo in Perù, non consideravo il cinema come *arte*" racconta "e nemmeno come immagini in movimento. Non c'era che il cinema americano, roba di quel calibro. Non *arte*. È divertente perché a quell'epoca doveva essere questo quello che si intendeva per *arte*". La sua carriera da regista scorre in parallelo a quella d'insegnante: "Produzione Cinematografica" è la sua materia alla Scuola del Cinema di Cuba, in Svizzera e all'ISAS. Con il film di finzione *21:12 Piano Bar* del 1981 vince il Prix de la Confédération du Cinéma d'Art et d'Essai e più tardi, con *L'Air de rien* del 1989 il Premio della Regia al Festival di Barcellona. "La scrittura (come cineasti in Europa siamo costretti ad essere anche sceneggiatori, a scrivere delle storie) ci forza a strofinare l'infinito". Un *côtoyer*, quello dell'infinito, che viene ottimamente accolto dalla critica anche per quanto riguarda i suoi documentari. Lo splendido *Du verbe aimer* del 1984, viene considerato una delle più alte prove di 'cinema dell'autobiografia' e più tardi *Loco Lucho* (1998) vincerà al Festival di Taiwan (TIDF) il premio per la Miglior Regia. In occasione del Festival di Cannes del 2000 sperimenta le potenzialità di Internet presentando alla Quinzaine des réalisateurs una raccolta di 35 film, della durata di 1 minuto ciascuno, caricati sul sito web Icuna.be di sua ideazione. Più tardi *La position du lion couché*, documentario del 2006, vince il Premio dell'Intercultura al Festival 'Filmer à tout prix' di Bruxelles. Tra il 2013 e il 2014 Mary Jiménez riceve, insieme alla co-regista Bénédicte Liénard, una serie di premi per il film documentario *Sobre las brasas*: Premio del Festival 'Filmer le travail' di Poitiers, Premio della Giuria al Festival International de Documentales de Santiago (FIDOC), e il Premio della Giuria al TIDF. Nel 2014, con *Face Deal* è nella Selezione Internazionale di Vision du Réel Nyon. "Ho scoperto che volevo fare cinema in un sogno" conclude su cinergie.be (Le site du Cinéma belge) "dove una donna rispondeva alla mia domanda sul senso della vita con dei movimenti silenziosi, come in *rallenty*. Il mistero del sogno, che sono riuscita a decrittare solo qualche settimana dopo, diceva che, nel cinema, s'incontra l'infinito".

## MARY JIMÉNEZ BIOGRAPHY

Mary Jiménez (born in Lima, Peru, in 1948) obtained her degree in Architecture and Urban Planning at the University of Lima and later studied Film at ISAS in Brussels. "At that time, in Peru, I didn't consider film as *art*" she said, "nor as moving images. There was nothing but American cinema, things the likes of that. Not *art*. It's funny, because at that time *art* was supposed to be like that." Her career as film-maker ran parallel to the one as film-maker. She teaches "Film Production" at the Film Schools in Cuba and Switzerland, and at ISAS. Her 1981 feature film *21:12 Piano Bar* won the Prix de la Confédération du Cinéma d'Art et d'Essai. In 1989, her *L'Air de Rien* won the Best Direction Award at the Barcelona Film Festival. "We are compelled by writing (being film-makers in Europe means to be screenwriters too, we write stories) to rub shoulders with the infinite." Her bordering on the infinite was acclaimed by critics also when it applied to documentaries. The wonderful *Du verbe aimer* (1984) is considered one of the highest examples of autobiographical film. Later on, *Loco Lucho* (1998) won the Best Direction Award at the Taiwan International Documentary Festival. On the occasion of the 2000 Cannes Film Festival, she experimented with the potential of Internet uploading 35 1-minute short films on the website Icuna.be, that she designed on her own, presented at the Quinzaine des Réalisateurs. Later on, her documentary *La Position du Lion Couché* won the 2006 Intercultural Prize at the Brussels Film Festival "Filmer à tout prix." 2013 through 2014, along with co-director Bénédicte Liénard, Mary Jiménez received several awards for the documentary *Sobre las brasas*: First Prize at the Poitiers Film Festival "Filmer le travail," Jury Prize at the Festival International de Documentales de Santiago (FIDOC), and Jury Prize at the TIDF. With *Face Deal* she was in the 2014 International Selection of the Nyon Film Festival "Visions du Réel." According to a statement to be found in cinergie.be (Le site du cinéma belge), "I found out that I wanted to be a film-maker in a dream. [...] A woman answered my question about the meaning of life by moving quietly, as in slow motion. I was able to decrypt the mystery of the dream a few weeks later. It said that with film you meet the infinite."



Belgio, 1985, 83', col.

Regia: Mary Jiménez  
Fotografia: Rémon Fromont  
Montaggio: France Duez  
Suono: Guillermo Iglesias  
Produttrice: Carole Courtoy  
Produzione: Les films de la  
Phalène e Centre Bruxellois de  
l'Audiovisuel (CBA)

Contatto: Centre Bruxellois  
de l'Audiovisuel (CBA)  
Email: promo@cabadoc.be



## MARY JIMÉNEZ DU VERBE AIMER

Un film composto di più livelli, collegati da fili sottilissimi e delicati, e che creano un quadro dalle molte forme. Il ritorno in Perù di Mary Jiménez, dopo alcuni anni dalla morte della madre è il punto di partenza per una ricerca filmica, per un incontro impossibile eppure necessario con la memoria della propria madre. Il film diventa allora la traccia multipla di questa ricerca, attraverso frammenti, luoghi, sguardi visionari e al tempo stesso lucidissimi sulla propria terra d'origine, sui propri luoghi, sui propri cari. Al tempo stesso, *Du verbe aimer* è un film autobiografico e un saggio poetico sulla memoria che diventa racconto, un film sulla follia e un percorso di consapevolezza e scoperta di sé attraverso le immagini. Film modernissimo e unico, *Du verbe aimer* è la messa in gioco di un'estetica del frammento, in cui il montaggio, le immagini e il testo si assumono il compito di svelare un nuovo sguardo (d.d.): "Attraverso la ricerca delle proprie radici, si scopre una richiesta d'affetto, il desiderio di essere amati. Il prologo all'inizio del film ci proietta in una sorta di nebbia finzionale destinata a disorientare i punti fermi dello spettatore." [J.-M. Vlaeminckx]

A film composed of more levels, connected by very thin and delicate threads, creating a multi-shaped picture. Mary Jiménez goes back to Peru after her mother has been dead for a few years. This is the point of departure for a cinematic research and an impossible as much as necessary encounter with the memory of her mother. The film is the multi-faceted trace of this research through fragments and places, casting a simultaneously visionary and very lucid gaze onto her homeland, her own places, and her beloved ones. At the same time, *Du verbe aimer* is an autobiographical film and a poetical essay on memory becoming story. A film about madness as well as a journey in self-awareness and the discovery of oneself by way of images. An extremely modern and unique work, *Du verbe aimer* puts in play an aesthetics of the fragment in which editing, images, and text take on the task of unveiling a new gaze (d.d.) "By searching for one's roots, one discovers a quest for love, the desire to be loved. The film prologue projects us into a sort of fictional fog bound to disorient the audience's points of reference." [J.-M. Vlaeminckx]

## MARY JIMÉNEZ LOCO LUCHO

A distanza di anni da *Du verbe aimer*, Mary Jiménez torna in Perù per incontrare suo padre e intraprendere insieme a lui un viaggio a ritroso nel tempo e nella memoria, rivedendo insieme i luoghi e i momenti della sua vita, dall'infanzia al periodo della separazione, in cui la regista si trasferisce in Belgio per studiare cinema. Il film si sviluppa ricostruendo rapporti, svelando a poco a poco lo sguardo del padre sul mondo e, di conseguenza, il riflesso di tale sguardo su chi gli è stato vicino. Un film che lavora su relazioni perdute, fili dimenticati, tracce di una vita attraverso uno sguardo attento su luoghi e corpi, esistenze presenti e passate. Ma il filo conduttore di questa ricerca complessa è la scrittura. Lettere al padre, o del padre, lettere della madre o dei familiari. Carte invecchiate che conservano i segni di pensieri e rapporti, che rimangono tra le righe espresse e quelle mai scritte. Cinema che si fa indagine e diario, lettera e esplorazione di una vita; una vita che non è mai sola, ma sempre composta di relazioni. Un percorso filmico che accetta in toto la sfida di fare del cinema un luogo di interrogazione dell'esistenza (d.d.).

Several years after *Du verbe aimer*, Mary Jiménez goes back to Peru. She intends to meet her father and set out with him for a travel back in time and memory. They should go back together to the places and moments of her life from childhood up to the separation, when the film-maker moved to Belgium to study film. As the film goes on, relationships are reconstructed and her father's outlook on the world is unravelled – as is its reflection on those who were close to him. *Loco Lucho* works on lost relationships, forgotten threads, traces of a life by way of an attentive gaze onto places and bodies, present and past existences. But the central idea of this complex research is writing. We see letters to or from the father, letters from the mother, or relatives. Aged papers that preserve the signs of thoughts and relationships, remaining in-between the lines expressed and those never written. This cinema becomes investigation and diary, letter and exploration of a life - a life that is never alone but always made of relationships. A cinematic journey that takes on in full the challenge of making film a site for questioning existence (d.d.).



Belgio, 1998, 59', col.

Regia: Mary Jiménez  
Fotografia: Rémon Fromont,  
Nicole Borgeat, Alejandro  
Legaspi  
Suono: Pancho Adrianzen, Pierre  
Mertens.  
Montaggio: Yves Van Herstraeten  
Produzione: C.B.A.

Contatto: Centre Bruxellois  
de l'Audiovisuel (CBA)  
Email: promo@cabadoc.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Belgio, 2006, 90', col.

Regia: Mary Jiménez  
Fotografia: Jorge León  
Montaggio: Mary Jiménez  
Suono: Gilles Laurent  
Missaggio: Philippe Baudhuin  
Direttrice di produzione: Véronique Marit  
Produzione: DERIVES – Jean-Pierre et Luc Dardenne  
Coproduzione: CBA (Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles), RTBF (Télévision Belge)  
Con il supporto di: Centro per il Cinema e dell'Audiovisivo della Comunità francese in Belgio, Télédistributeurs wallons e Regione vallona.  
Con il sostegno di: Comunità francese Wallonie-Bruxelles e la Lotteria nazionale

Contatto: Centre Bruxellois de l'Audiovisuel (CBA)  
Email: promo@cbadoc.be

MARY JIMÉNEZ

## LA POSITION DU LION COUCHÉ

Tutto comincia con un dono. Nasce un bambino e gli viene consegnato un piccolo peluche appartenuto ad Anna. Come imparare a nascere, come imparare a morire. La regia penetra i luoghi della malattia senza rimedio per apprendere l'arte di morire. Nascita e morte non sono dimensioni intangibili tra loro, ma occasioni di attraversamento del dolore. "Questo ultimo viaggio, che tutti noi un giorno faremo, si può convertire in un'opera, proprio come un quadro o un film. È quello che fa Anna, che organizza la sua morte come un dono per tutti coloro che le sono accanto, invitandoli a far parte di un gruppo che chiama "il battello" [M. Jiménez]. Siamo invitati anche noi a salire e ad esplorare la muta lingua della sofferenza. Solo occhi – *insegnami a vedere* – e un muro su cui la luce del proiettore forma labili soglie di esercizio alla morte. "Il suo viso già mi guarda" dirà Mary dell'ologramma di bambino ancora nel ventre materno. La vita è già morte fin dal suo esordio. La stessa posizione accucciata, lo stesso sforzo di attraversamento in vista della pace a venire. "Se il corpo è mio come può fare così tante cose senza di me? E se il corpo non è mio cosa altro è mio?" Chiede Mary al film che non voleva fare e che grida lo stesso sforzo e trova la stessa, dolcissima, pace. [c.z.]

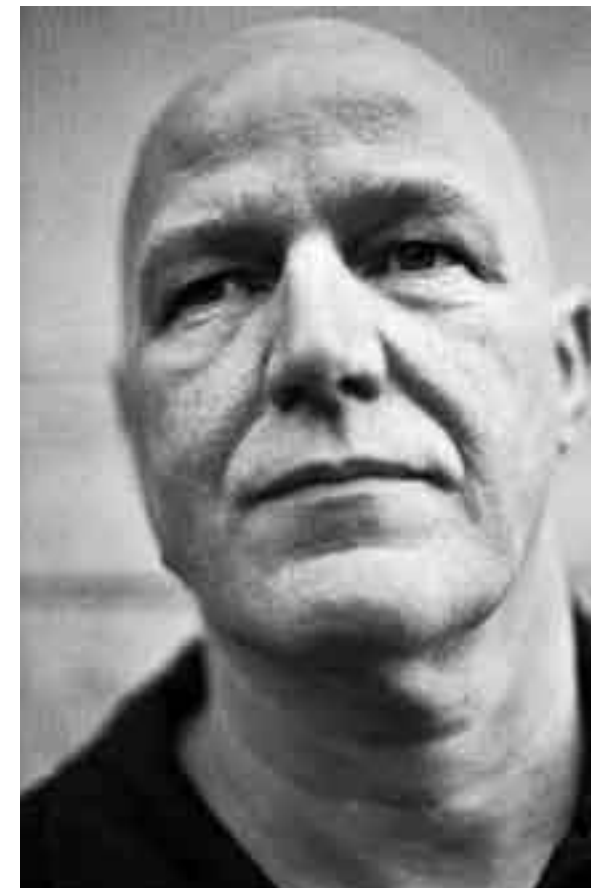


Everything begins with a gift. A child is born. He is given a little stuffed animal that once belonged to Anna. How to learn to be born, how to learn to die. The director penetrates the places of sickness without remedy to learn the art of dying. Birth and death are not intangible to each other. They're rather opportunities to get across grief. "This last journey, that we all will take one day, can be transformed into a work of art, exactly like a painting or a film. It is what Anna does, organizing her death like a gift for all those who stand by her. She invites them to partake in a group named 'the boat'." [M. Jiménez] We too are invited to come on board and explore the silent language of grief. Only eyes – *teach me to see* – and a wall on which the projector's light creates fickle thresholds of practise to death. "Its face is already looking at me," says Mary about the hologram of the child inside the mother's womb. Life is death since its very beginnings. We can see the same crouching position, the same effort to get through in view of forthcoming peace. "If the body is mine, how can it do so many things without me? And if the body is not mine, what else is mine?" asks Mary, questioning the film she didn't want to make, while it shouts the same effort and finds the same sweet peace. [c.z.]

MARY JIMÉNEZ

## LE DICTIONNAIRE SELON MARCUS

"Non puoi immaginarlo, devi starci" dice Marcus del carcere. Condannato per ricettazione, contraffazione, furto con scasso ecc, oltre a conoscere il luogo di cui parla ne fa, suo malgrado, la ragione ultima della sua esistenza. Marcus aiuta gli evasi e non ne prova remora alcuna. La sua è una vocazione. L'unica soluzione a un luogo che lungi dall'estinguere colpe le condanna alla putrescenza. Il film lascia che Marcus promuova il tempo del racconto con piani narrativi di auscultazione paesaggistica del suo passato: "Si trattava di decidere di filmare, senza afferrare, lasciandomi andare in modo jazz al soddisfacimento dell'ispirazione che le sue parole ed i luoghi che mi mostrava, generavano in me. Dovevo fidarmi delle sensazioni, dimenticare la mia inesperienza con la macchina da presa. Dovevo diventare gli occhi delle sue parole". [M. Jiménez] Una volta fuori, Marcus nomina il mondo leggendolo su un dizionario. Ma le parole – come le leggi – sono solo in apparenza stabilite una volta per tutte. Occorre badare ai sensi smettendo di condannare il mondo alla prigione delle sue sentenze di significati già stabiliti. Lasciare che sia la 'compassione' ad 'evadere' le parole, come supremo atto di dignità umana. [c. z.]



"You cannot imagine it, you have to stay there," says Marcus from jail. Sentenced for receiving stolen goods, counterfeiting, breaking and entering, and so on, he not only knows the place but also and reluctantly makes it the ultimate reason of his existence. Marcus helps runaways. He doesn't feel guilty about this. His is a calling. It is the only solution to a place that, far from extinguishing your crimes, condemns them to putrescence. In *Le Dictionnaire*, Marcus promotes the story-time with narrative levels that have to do with a patient listening of his past, treated as a landscape. "The only thing to do was to film, without even understanding, letting myself go to the fulfilment of inspiration as if I was playing jazz. This was kindled by his words and the places that he would show me. I had to trust my senses, and forget my inexperience with the camera. I had to become the eyes of his words." [M. Jiménez] Once out of jail, Marcus names the world by reading it on a dictionary. But words – like laws – are only apparently established once and for all. You have to look out for the senses and stop condemning the world to the prison made by the verdicts of pre-established meanings. Let 'sympathy' 'break out' from words, the supreme act of human dignity. [c.z.]

Belgio, 2009, 80', col.

Regia: Mary Jiménez  
Musiche: Garrett List, Thomas Luks  
Missaggio: Luc Thomas  
Produzione: DERIVES – Luc & Jean-Pierre Dardenne  
Coproduzione: RTBF (Télévision belge), CBA (Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles)  
Con il supporto di: Centro per il Cinema e dell'Audiovisivo della Comunità francese in Belgio, Télédistributeurs wallons e Regione vallona.  
Con il sostegno di: Comunità francese Wallonie-Bruxelles e la Lotteria nazionale

Contatto: Centre Bruxellois de l'Audiovisuel (CBA)  
Email: promo@cbadoc.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Belgio, 2012, 61', col.

Regia: Mary Jiménez  
Fotografia: Rémon Fromont,  
Bénédicte Liénard  
Montaggio: Mary Jiménez  
Missaggio: Rémi Gérard  
Produttrice esecutiva: Véronique  
Marit  
Produzione: DERIVES- Luc &  
Jean-Pierre Dardenne  
Coproduzione: RTBF (Télévision  
belge), WIP (Wallonie Image  
Production)  
Con il sostegno di: Centro per il  
Cinema e dell'Audiovisivo della  
Federazione Wallonie-Bruxelles  
e VOO (TV-NET-TEL)

Contatto: Centre Bruxellois  
de l'Audiovisuel (CBA)  
Email: promo@cabadoc.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE



MARY JIMÉNEZ  
**HÉROS SANS VISAGE**

Un eroe è colui al quale vengono attribuite gesta prodigiose compiute a favore del gruppo che lo riconosce come tale. Gli eroi di M. Jiménez sono però senza volto. Giovani uomini sfuggiti al suo scatto fotografico, perduti per sempre sul fondo del mare e tra dune di sabbia, scampati ai flutti per raggiungere una terra che non offre loro che lotta. Ancora. Marzo 2008: circa settanta persone senza permesso di soggiorno organizzano uno sciopero della fame all'Église du Béguinage di Bruxelles coordinati dal Collectif des sans papiers en lutte (CSPL) e dai responsabili della parrocchia. È una delle tante lotte per ottenere domande d'asilo e regolarizzazione dei documenti: il primo atto del film. Nel secondo gli eroi trovano rifugio temporaneo nelle tende del campo di Choucha, frontiera libico-tunisina: "Scusa se ti aggredisco, è l'unico modo che ho per parlare con te!" dice David. Anche il suo è un volto che resta ignoto. Lo stesso di migliaia di persone che tentano di sfuggire alla morte. Le loro gesta – universalizzate da un percorso filmico che ha la potenza della saga mitica – trovano nel racconto di un ragazzo camerunense l'epilogo al Trittico degli eroi senza volto, la ragione ultima e il favore di chi li riconosce tali: la conquista della loro stessa vita. (c.z.)

A hero is someone who is attributed prodigious deeds accomplished in favour of the group who acknowledges him as such. The heroes of Mary Jiménez, though, are without a face. Young men who escaped her photo camera, lost forever at the sea bottom and between dunes of sand, or survived from the waves in order to reach a land that only has more fight to offer them. Still. March 2008: about seventy people without permit to stay organized a hunger strike at the Brussels Eglise du Béguinage, coordinated by the Collectif des sans papiers en lutte (CSPL) and those responsible at the parish. It is one of the many struggles to obtain asylum and regular documents: Act I of the film. Throughout Act II, the heroes find temporary shelter in the Choucha camp, at the Libyan-Tunisian border: "Sorry for attacking you, it is the only way to talk to you!," says David. His face will remain unknown as well. The same as that of thousands of people who seek to escape death. Their deeds are made universal by a film story with the powerfulness of a mythic saga. In the account of a Cameroonian guy, the epilogue of the faceless heroes Triptych, the ultimate reason and the favour of those who acknowledge them as such is found: the conquest of their own life. (c.z.)

BÉNÉDICTE LIÉNARD  
**D'ARBRES ET DE CHARBON**

La panchina verde è sempre lì, nel boschetto che la famiglia di Bénédicte ha ereditato da un vecchio antenato ferito sul lavoro. Ricoperta di bianco in inverno, lucida di pioggia in autunno, già scolorita dal sole estivo, resta lì, di stagione in stagione, ferma, ad attendere che qualcuno vi si sieda o faccia di lei l'arredo immaginario di un nuovo gioco. Quando suo padre si ammala Bénédicte decide di 'giocare' con le immagini in super 8 della sua famiglia e liberarle dalla sofferenza del 'non più'. I ricordi sono cose del presente e possono abbinarsi ad esso come la fermezza di una noce alla tenerezza del suo interno. Un boschetto al Borinage col carbone delle Ande. La cucitura tra passato e presente ha la trama sottile di un montaggio all'*imperfetto*. Fiori e tripudi di primavera che sempre si rinnovano. Il vento che scompone, il sole che comprime. Dal valzer di ricordi emerge la figura di una giovane donna che da figlia, moglie e madre, non smette di girovagare in quel bosco di ricerche e di attese, di corse e di teatri all'imperfetto. Quando sedevamo, quando ridevamo, quando accadeva questo o quello... È nella trama di questo gioco di rimandi che i ricordi si liberano dalla stretta della malinconia, dall'angoscia delle domande, facendosi puro tempo. Quello del gioco. (c.z.)



The green bench is always there, in the wood inherited by Bénédicte's family from an old ancestor who was injured in his work. Covered with snow in winter, gleaming with rain in autumn, already faded under the summer sun, it stays there, season after season, still, waiting for someone to sit or play, making it the imaginary prop of a new game. When her father got sick, Bénédicte decided to 'play' with the super-8 pictures of her family, releasing them from the pain of 'being no longer.' Memories are things of the present. They can combine with it as the firmness of a walnut does with the tenderness of its kernel. A small grove in Borinage with the coal of the Andes. The seam between past and present is sewn as subtly as an editing in the *imperfect* tense. Flowers and jubilant, always renewing springs. The wind breaks, the sun constricts. From the waltz of memories emerges the figure of a young woman. As daughter, wife, and mother, she keeps on wandering in that wood of quests and waits, races and theatres in the imperfect tense. When we sat down, when we laughed, when this or that happened... in the texture of this game of cross references, the memories are set free from the grip of melancholy, the anxiety of questions, and become pure time. The time of play. (c.z.)

Belgio, 2012, 58', col.

Regia: Bénédicte Liénard  
Fotografia: Bénédicte Liénard  
Montaggio: Mary Jiménez  
Suono: Rémi Gérard, Mary  
Jiménez  
Produttori: Valérie Bournonville,  
Joseph Rouschop

Contatto: Centre Bruxellois  
de l'Audiovisuel (CBA)  
Email: promo@cabadoc.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE



Belgio, 2013, 85', col.

Regia: Bénédicte Liénard, Mary Jiménez

Fotografia: Caroline Guimbal  
Montaggio: Mary Jiménez, Bénédicte Liénard  
Suono: Percy Soto Morales  
Missaggio: Yves De Mey  
Produzione: Tarantula, Joseph Rouschop e Valérie Bournonville  
Coproduzione: RTBF (Télévision Belge), CBA (Centre de l'Audio Visuel à Bruxelles), DGD (Coopération belge au Développement)

Contatto: Centre Bruxellois de l'Audiovisuel (CBA)  
Email: promo@cabadoc.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

## BÉNÉDICTE LIÉNARD, MARY JIMÉNEZ SOBRE LAS BRASAS

L'immagine come rivelazione, inquadratura dopo inquadratura, di un mondo umano che resiste. Il cinema come svelamento della vita. Nel ritratto di una famiglia rurale peruviana, dedita alla produzione del carbone vegetale, Jiménez e Liénard colgono il movimento di un mondo che mal si adatta alla modernità avanzante e la tempo stesso ne osservano con lucidità la resistenza alle leggi del mercato, ai ritmi e ai tempi del mondo liberale. Costruito come un susseguirsi di sguardi sui gesti e le azioni dei protagonisti, il film crea un'immagine che li contiene e al tempo stesso ne rivela le più intime forme dell'essere, che si palesa negli volti, nelle parole e nelle relazioni dei rappresentanti di tre generazioni. Ponendosi dalla parte dei suoi protagonisti, adottandone la visione del mondo e allo stesso tempo osservandola, *Sobre las brasas* offre dunque un altro sguardo possibile su una realtà spesso sin troppo invisibile (d.d.): "È un film fatto con grande rispetto dei soggetti, e sono molti i momenti che portano sorrisi, speranza e riflessioni autentiche: il ritmo del film sembra essere modellato su quello della vita di questa famiglia e della produzione di carbone". [D. Charles]

The image as revelation, shot after shot, of a resisting human world. Film as disclosure of life. In this portrayal of a Peruvian country family dedicated to the production of vegetal charcoal, Jiménez and Liénard capture the movement of a world ill-fitted to advancing modernity. At the same time, they lucidly observe their resistance to the laws of the free market, the rhythm and pace of the liberal world. Based on a succession of glances over the gestures and actions made by the protagonists, the film creates an image that holds them, revealing the innermost forms of their being. This transpires through the faces, the words, and the relationships entertained by the members of three generations. Siding with their protagonists, at once adopting and observing their world view, the film-makers offer one more possible gaze onto a reality that is too often invisible (d.d.) "It is a film made with great respect for the subjects. There are many moments arousing smiles, hope, and authentic reflections: the film pace seems to be shaped on the daily rhythm of this family and the production of coal." [D. Charles]



## MARY JIMÉNEZ FACE DEAL

La memoria e l'identità hanno il volto come emblema, e questo il cinema lo ha sempre saputo, fin da quando il primo piano ha fatto il suo ingresso sul grande schermo. A distanza di molti anni da *Loco Lucha*, Mary Jiménez ritorna in Perù per un altro film incentrato sulla figura di suo padre. Le immagini ci fanno entrare immediatamente all'interno del mistero di un volto, il luogo del riconoscimento dell'altro. L'uomo, anziano e malato, non riconosce sua figlia. Le parole si accompagnano ad immagini che parlano ancora di luoghi e di volti, ma ognuna di esse si confonde, non è più chiaramente referente di qualcosa. Le parole che scorrono tra Mary e il padre cozzano l'una con l'altra. Senza riconoscimento non c'è discorso possibile. L'immagine di conseguenza sfuma, perde i suoi contorni, la sua nitida visibilità. La macchina da presa cambia allora direzione: non si tratta più di un film sull'altro, ma di un film che interroga il proprio io; l'accordo dei volti rovescia il suo movimento: lo sguardo viene puntato su di sé e il film diventa un percorso di scoperta del proprio mistero, della fragilità di ogni identità, del dolore e della sorpresa di non essere più riconosciuti (d.d.): "Chi sono io per mio padre, che ha 101 anni?" [M. Jiménez]

Memory and identity have the face as their emblem. Cinema has always known this, ever since the close-up shot appeared on the silver screen. Many years after *Loco Lucha*, Mary Jiménez went back to Peru to make a film about the figure of her father. The images let us immediately inside the mystery of a face, the site of the acknowledgment of the other. The man is old and sick. He does not recognize his daughter. Words juxtapose with images depicting more places and faces, but all of them are blurred. None refers clearly to something. The words flowing between Mary and his father clash with each other. Without recognition, no dialogue is possible. Therefore, the image becomes indistinct; its contours as well as its visibility vanish. Then the camera changes direction: it's not a film about the other anymore, it's a film that questions its own 'I.' The accord of faces reverses its movement. The gaze is directed onto oneself and the film becomes a journey for the discovery of one's own mystery, the fragility of all identities, the sorrow and surprise at not being recognized (d.d.)



Belgio, 2014, 29', col.

Regia: Mary Jiménez  
Fotografia: Mary Jiménez, Thomas Schira  
Montaggio: Mary Jiménez, Rudi Maerten  
Suono: Patrick Codenys  
Produttrice: Bénédicte Liénard  
Produzione: Cinetroupe ASBL

Contatto: Mary Jiménez  
Email: foudesoleil@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE





# I MESTIERI DEL CINEMA: OMAGGIO A WOJCIECH STAROŃ

THE TRADES OF CINEMA:  
HOMAGE TO WOJCIECH STAROŃ

## I MESTIERI DEL CINEMA: OMAGGIO A WOJCIECH STAROŃ

A CURA DI SANDRA BINAZZI, CLAUDIA MACI

“L’immagine non è un determinato significato espresso dal regista, ma un mondo intero che si riflette in una goccia d’acqua, una semplice goccia.”

A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*

Quest’anno I Mestieri del Cinema punta la sua lente di ingrandimento su una delle figure determinanti nel mondo delle immagini, un ruolo che richiede eccezionale capacità espressiva e spiccate qualità artistiche: il direttore della fotografia. A raccontarci quest’arte, che non di rado si esprime in una stretta collaborazione tecnico-artistica tra regista e direttore della fotografia, c’è Wojciech Staroń, il cui lavoro è spesso stato manifestazione di questo sodalizio, testimonianza di come l’incontro di regia e fotografia nella stessa figura produca straordinaria poesia e bellezza, ma anche un senso di immedesimazione e di riconoscimento nelle storie e nei personaggi raccontati.

Staroń e il suo obiettivo ci trascinano in un altro mondo, ci seducono a tal punto da generare una totale immersione nelle immagini e da far coincidere l’intimità dello spettatore e quella mostrata sul grande schermo. Le storie, i protagonisti, i luoghi sono reali quanto la bellezza delle loro imperfezioni raccontate attraverso una minuta attenzione al dettaglio. Una mano, uno sguardo, una ciocca di capelli, un piccolo gesto quotidiano diventano elementi determinanti nella comprensione del racconto ed evocativi di un complesso universo interiore. Questo spirito di osservazione si dimostra particolarmente efficace nell’intercettare l’universo infantile: in una corsa sfrenata in un campo, un bagno al fiume, un gioco inventato o un momento di imbarazzo a scuola, Staroń è in grado di restituire la spontaneità e l’innocenza dell’infanzia in tutta la sua delicatezza.

Del resto, se la forza e la magia della realtà nascono dalla potenza e dall’autenticità delle emozioni che essa ci fa attraversare, la camera di Staroń si dimostra fedele a questo assunto: si muove nella realtà restituendoci, in ogni fotogramma, anche il più piccolo frammento di emozione vissuta. In questo movimento, animato da un travolgente flusso vitale, ogni film è un viaggio: in una povera e impervia Siberia con la fidanzata Małgorzata (*Siberian Lesson*), fino alle vette più alte delle Ande boliviane con Padre Casimiro (*El Misionero*), nella provincia polacca più sperduta e misera (*For a While*), o in quella argentina di Misiones con tutta la famiglia (*Argentinian Lesson*). E il viaggio a volte diventa una fuga, come in *El Premio* o in *Refugiado*, alla ricerca di un angolo di salvezza dalla brutalità del mondo. Ognuno di questi itinerari non è solo uno spostamento fisico ma anche un’esperienza dell’anima, un racconto di formazione, una parabola di crescita e cambiamento, il superamento di ostacoli e paure, la gioia di una nuova scoperta. La camera di Staroń è sempre testimone attenta, vicina ed empatica (come lui stesso la definisce) a questi movimenti, esteriori ed interiori, e restituisce sul grande schermo l’universo delle emozioni dei suoi personaggi, così come quelli di chi li racconta.

## THE TRADES OF CINEMA: HOMAGE TO WOJCIECH STAROŃ

BY SANDRA BINAZZI, CLAUDIA MACI

“The image is not a certain meaning, expressed by the film director, but an entire world reflected as in a drop of water”.

A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*

This year, the section The Trades of Cinema zeroes in on one of the most crucial figures in the world of the moving images, a role that requires exceptional expressive capacity and strong artistic qualities – the director of photography. Our guide to this art – which not uncommonly implies a close technical and artistic collaboration between the film director and the cinematographer – is Wojciech Staroń. His work has often been a display of this alliance, testifying to how the encounter of film direction and photography in one individual produces extraordinary poetry and beauty and induces heightened identification in the stories and characters portrayed.

Staroń and his lens draw us into another world. They seduce us to the point that we are absorbed in the images, and the viewers’ selves blend into the inner lives revealed on the silver screen. The stories, characters, and places are as real as the beauty of their imperfections, described with great accuracy to the tiniest details. A hand, a glance, a lock of hair, or a little daily gesture become key elements to get the story through, evoking complex inner universes. This perceptiveness proves particularly effective when the director/cinematographer deals with children: when looking at them running wildly in a field, swimming in the river, inventing games, or experiencing embarrassment at school, he is capable of recreating the spontaneity and innocence of childhood, including its delicate quality.

On the other hand, if the power and magic of reality come from the powerful and authentic emotions that reality arouses, then Staroń’s camera proves loyal to this assumption. It operates within reality, returning even the tiniest fragment of the emotions experienced in every film frame. In this passage, animated by an overwhelming vital flow, every film is a journey: from a poor, impervious Siberia with fiancée Małgorzata (*Siberian Lesson*) to the highest peaks of the Bolivian Andes with Father Casimiro (*El Misionero*), from Poland’s remote, poverty-stricken countryside (*For a While*) to Argentina’s province of Misiones with all his family (*Argentinian Lesson*). The journey can become an escape, as in *El Premio* or *Refugiado*, in search of a place of safety from the world’s brutality. Each of these journeys was not only a movement in space but also an experience of the soul, a coming of age story, and a parable of growth and change. With each, we overcome obstacles and fears, and feel the joy of a new discovery. Staroń’s camera is always an attentive, close, and empathic – as he calls it – witness of these both external and inner movements, projecting on the big screen the universe of the emotions of his characters as well as those of their chronicler.





## THE EMPATHIC CAMERA

“Io credo che ogni fotogramma dovrebbe contenere un pò di emozione umana.

Credo che lo schermo sia un luogo che riflette non solo i sentimenti e le menti degli attori, ma anche le emozioni del cameraman.

Il rapporto unico che si crea durante le riprese tra attore e cameraman provoca lo stile visivo con cui si guarda il film.

Il cameraman è il primo spettatore del film. Durante le riprese deve vedere più di chiunque altro.

Ha bisogno di innamorarsi dei suoi attori e diventare uno di loro.

Ciò che si vede sullo schermo è la sua interpretazione della realtà e dipende dalla sua empatia”.

Wojciech Staroń

I believe that every film frame should contains a bit of human emotion.

I believe that screen is a place which reflects not only the actor's feelings and minds but also emotions of cameraman.

The unique relationship during shooting between actor and cameraman provokes our visual style. The cameraman is the very first viewer of the film. During shooting cameraman must see more than anybody.

Cameraman needs to fall in love with his actors and become one of them.

What we see on the screen is his interpretation of reality and depends on his empathy.

Wojciech Staroń



## BIOGRAFIA DI WOJCIECH STAROŃ

Wojciech Staroń è nato nel 1973 in Polonia. È direttore della fotografia e regista. Si è laureato in cinema presso la Scuola di Cinema di Łódź (1996), ed ha lavorato come direttore della fotografia su oltre 20 documentari e film di finzione. Staroń è membro della European Film Academy e la Società polacca dei direttori della fotografia (PSC), associazione di cineasti. Ha esordito con il documentario *Siberian Lesson* (1998), che è stato premiato ad Amsterdam (IDFA) e Cracovia, tra gli altri. Ha ricevuto il premio Orso d'Argento al Festival di Berlino 2011 per la sua fotografia per *El Premio* (dir. Paula Markovitch). Al Festival del film Locarno 2015 il suo ultimo lavoro da regista, *Brothers*, ha vinto come miglior film la Settimana della critica.

## WOJCIECH STAROŃ BIOGRAPHY

Cinematographer and film director. He was born in 1973 in Poland. A graduate of the Cinematography Department at the Film School in Łódź (1996), he has worked as a cinematographer on over 20 documentaries and feature-length fiction films. Staroń is a member of the European Film Academy and the Polish Society of Cinematographers (PSC), an association of feature filmmakers. He made his documentary debut with *Siberian Lesson* (1998), which was awarded in Amsterdam (IDFA) and Kraków, among others. He received the Silver Bear Award at the 2011 Berlinale for his photography to *El Premio* (dir. Paula Markovitch). at the Festival del film Locarno 2015 his last work as director, *Brothers*, won as Best Film of the Critics' Week.

## FILMOGRAFIA | FILMOGRAPHY

### come regista | as director:

2015: *Brothers (Bracia)*

2011: *Argentinian lesson (Argentyńska lekcja)*

2005: *For a while (Na chwilę)*

2000: *El Misionero*

1999: *A Time to live (Czas Trwania)*

1998: *Siberian Lesson (Syberyjska lekcja)*

### come direttore della fotografia | as DOP (una selezione | a selection):

2015: *Ausma (Świt)*, Dir. Laila Pakalnina, fiction in postproduction

2014: *The Wall (Mur)*, Dir. Dariusz Glazer, fiction

*Refugiado (Pod Ochroną)*, Dir. Diego Lerman, fiction

2013: *Papusza*, Dir. Joanna Kos-Krauze, Krzysztof Krauze, fiction

*The Man Who Made Angels Fly*, Dir. Victoria Szymańska, documentary

2012: *Entangled (Uwiktani)*, Dir. Lidia Duda, documentary

2011: *El Premio*, Dir. Paula Markovitch, fiction

*Themerson & Themerson*, Dir. Victoria Szymańska, documentary

2010: *Vodka Factory (Fabryka wódki)*, Dir. Jerzy Śladkowski, documentary

*Glasgow*, Dir. Piotr Subbotko, fiction

2009: *Six weeks (Sześć tygodni)*, Dir. Marcin Janos Krawczyk, documentary

*Hel*, Dir. K. Debska, fiction

2008: *Before Twilight (Jeszcze nie wieczór)*, Dir. Jacek Bławut, fiction

*Glass trap (Szklana Pułapka)*, Dir. Paweł Ferdek, documentary

2007: *Rendez-vous, 8'*, Dir. M. Janos-Krawczyk, documentary

2006: *Saviour Square (Plac Zbawiciela)*, 106', Dir. Krzysztof Krauze, fiction

1999: *Silence and Darknes (Cisza i Ciemność)*, 19', rež. Paweł Kędziński

1998: *Jacob (Jakub)*, 17', Dir. Adam Guzinski, fiction

Polonia, 1998, 58', col.

Regia: Wojciech Staroń  
Sceneggiatura: Wojciech Staroń  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Zbigniew Osinski  
Suono: Spas Christow, Aleksander Musiatowski  
Produzione: Studio Filmowe Kronika, TVP2

Contatto: Barbara Ławska – SF Kronika  
e-mail: sfkronika@poczta.onet.pl



WOJCIECH STAROŃ  
**SIBERIAN LESSON**  
SYBERYJSKA LEKCJA

A soli cinque anni dalla dissoluzione dell'URSS, un poco più che ventenne Wojciech Staroń accompagna la fidanzata Matgorzata in Siberia, nella regione del lago Baikal. Matgorzata è un'insegnante di polacco decisa ad insegnare la lingua madre ai discendenti degli esuli e degli emigrati polacchi. Wojciech si è da poco laureato alla Polish Film Academy e vuole fare un film. Il suo primo film. Ma quella che scoprono è una Siberia impervia e degradata, segnata dalla povertà e dal vuoto, non ancora colmata, lasciato dal crollo del comunismo, in cui l'esistenza delle persone è scandita dalla *kartoshka*, ovvero dalla patata, dal cui ritmo biologico dipende la vita di tutti. In questo luogo dominato dal freddo e dai ghiacci in cui sembra impossibile vivere, Matgorzata scoprirà l'amicizia e il legame con persone da cui imparerà tanto: un missionario polacco che le farà da guida in quel mondo così lontano, lo studente che ama trascorrere il suo tempo libero traducendo la Bibbia dal polacco al russo, e quello che a ogni lezione non dimentica mai di portarle in dono una mela e una lettera. Ma *Siberian Lesson* è anche un film sull'amore, quello tra Matgorzata e Wojciech, di cui il 16mm sbiadisce solo i colori restituendo, allo stesso tempo, una luminosa e calda intimità. Come quella di due mani che formano un cuore su un vetro ghiacciato. (c.m.)

Only five years from the dissolution of the USSR, a twenty-something Wojciech Staroń travelled with his fiancée Matgorzata to Siberia, in the region of Lake Baikal. Matgorzata is a teacher of Polish who means to teach their mother tongue to the descendants of Polish exiles and emigrants. Wojciech has just obtained his degree from the Polish Film Academy, he wants to make a film. His first film. However, the Siberia they discover is an impervious, dilapidated land, marked by poverty and the void, still unfilled, left by the collapse of communism. Here, the existence of the people is regulated by the *kartoshka*, the potato. The lives of everyone depend on the vegetable's biological rhythm. In a place dominated by cold and ice, where it seems impossible to live, Matgorzata will find friendship and emotional bonds: a Polish missionary who will be her mentor in this faraway world, the student who loves to spend his leisure time translating the Bible from Polish to Russian, the other student who never forgets an apple and a letter as a gift to her after every lesson. But *Siberian Lesson* is also a film about love, the love between Matgorzata and Wojciech. Only the colours have faded in the 16mm film, while the intimacy portrayed is still luminous and warm, like those two hands forming a heart on the frozen glass. (c.m.)

WOJCIECH STAROŃ  
**EL MISIONERO**  
MISJONARZ

Padre Casimiro raggiunge i punti più remoti delle Ande Boliviane per portare la benedizione e la fede cristiana alle popolazioni che vivono in questi angoli sperduti del mondo. È il capodanno del 2000 ma la civiltà occidentale è lontana, i luoghi e le atmosfere sono di altri tempi, i rituali locali antichi. Non sempre è facile farsi capire ed essere accolti ed ascoltati: volti preoccupati, diffidenti, solo a volte si aprono in un sorriso che riscalda. La camera di Wojciech Staroń segue da vicinissimo il profilo, e i viaggi di questo missionario, registrandone gli incontri, le messe, la dedizione e il senso puro di missione che lo pervade: anche nei momenti più critici e nelle situazioni più estreme a cui il viaggio lo sottopone (la malattia, il freddo estremo, l'auto che rimane bloccata nel ghiaccio, una comunità che rifiuta la sua visita preferendo seguire una setta locale), il protagonista non perde mai la spiritualità e il senso ultimo del suo cammino, la mente e il corpo combattono le avversità mantenendo alta la fede nella forza dell'incontro umano e nel senso della missione. Staroń, unico compagno di viaggio, discreto e al tempo presente e coinvolto, ci regala un ritratto lirico e pieno di umanità di un uomo e della sua lotta interiore per rimanere fedele a ciò in cui crede. (s.b.)



Father Casimiro drives to the remotest corners of the Bolivian Andes to bring the Lord's blessing and Christian faith to the peoples who live in these isolated areas of the world. It is the new year's eve of 2000, but the western civilization is far away. Places and atmospheres of other times are in tune with the ancient local rituals. It is not easy to make oneself understood, be welcomed, and listened to. Worried and diffident faces open up rarely with a warming smile. The camera of Wojciech Staroń follows up close the profile and journeys of this missionary, recording his meetings, holy masses, devotion, and the pure sense of mission that pervades him. Even in the most critical moments and most extreme circumstances of his travels (disease, extreme cold, the car stuck in ice, including a community that rejects him preferring a local cult), the protagonist never loses his spirituality or forgets the ultimate sense of his path. His mind and body fight against adversity keeping faith with the force of human encounter and the meaning of his mission. Staroń, his only travel companion, a both discreet and involved one, gives us a lyrical portrait, filled with humanity, of a man and his inner fight to remain loyal to what he believes in. (s.b.)

Polonia, 2000, 50', col.

Regia: Wojciech Staroń  
Sceneggiatura: Wojciech Staroń  
In collaborazione con: Matgorzata Staroń  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Zbigniew Oseka - Osinski  
Suono: Aleksander Musiatowski, Theresa Kruczek, Piotr Kamiński  
Produzione: Film Studio Wir, Canal+  
Coproduzione: Agencja Produkcji Filmowej

Contatto: Barbara Ławska – SF Kronika  
e-mail: sfkronika@poczta.onet.pl

Polonia, 2005, 25', col.

Regia: Wojciech Staroń  
Sceneggiatura: Wojciech Staroń  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Zbigniew Osęka-Osiński  
Suono: Małgorzata Staroń  
Produzione: Film Studio Wir

Contatto: Barbara Ławska – SF  
Kronika  
e-mail: sfkronika@poczta.onet.pl



WOJCIECH STAROŃ  
**FOR A WHILE**  
NA CHWILE

Wojciech Staroń viaggia con la famiglia in un luogo remoto della campagna polacca, Mottajny, situato vicino al "centro geografico dell'Europa". Lo scopo è quello di fare un film sulle difficili condizioni di vita di chi vive in quei luoghi, impoveriti ulteriormente dopo la caduta del comunismo. Dall'osservazione delle difficoltà e della povertà degli abitanti, la camera sposta però l'obiettivo e lo rivolge alla facilità con cui il figlio Janek, quattro anni, si crea un gruppo di amici con cui giocare, condividere momenti di vita e di allegria, nonostante le differenze. Anche in questo film la camera di Staroń è vicina e attenta ai suoi protagonisti, ne condivide le avventure, si rotola con loro nei prati, diventa compagna di giochi e testimone del momento di crescita e di scoperta di cui è protagonista Janek. (s.b.)

Wojciech Staroń travels with his family to an isolated place in the Polish countryside, Mottajny, near the "geographic centre of Europe," with the goal of making a film about the difficult living conditions of those who live in those areas, further impoverished after the fall of the communist regime. At first, the camera observes the hardship and poverty of the inhabitants. Then Staroń turns his attention towards his four-year-old son, Janek, who in spite of the differences effortlessly creates for himself a group of friends to play with and share moments of life and fun. In this film too, Staroń's camera is close and attentive to the characters. It shares their adventures, rolls over on the lawns along with them, becomes their playmate, and testifies to the moment of growth and discovery that Janek is experiencing. (s.b.)

WOJCIECH STAROŃ  
**ARGENTINEAN LESSON**  
ARGEŃTYJSKA LEKCJA

Janek ha 8 anni quando dalla Polonia si trasferisce in Argentina, nella provincia di Misiones con la sua famiglia: la madre, insegnante di polacco che impartisce lezioni ai discendenti degli emigrati polacchi, la sorellina e il padre – Wojciech Staroń – con la sua immancabile macchina da presa. Nella lotta quotidiana per integrarsi in un mondo strano e lontano, con una lingua così diversa, Janek comincia a muovere timidamente i primi passi dopo aver fatto conoscenza con Marcia, pochi anni più grande di lui, figlia di emigrati polacchi. Ed è subito amicizia. Con un ritmo vivido e dinamico, in un trionfo di colori e di vita, l'obiettivo di Staroń intercetta sapientemente quest'amicizia e ce la racconta con gli occhi di un'infanzia pronta a schiudersi in un'adolescenza che non ha ancora perso la luce della sua spontaneità. Fotogramma per fotogramma, il regista condivide il cammino del figlio al fianco dell'amica Marcia che, malgrado la giovane età, è costretta a lottare quotidianamente contro una condizione di estrema povertà marcata dai drammi famigliari. La dura realtà del mondo degli adulti non impedirà, tuttavia, all'innocenza dell'infanzia di farci condividere la gioia della scoperta della natura nelle campagne argentine, in un viaggio di formazione intimo e toccante. (c.m.)

Janek is eight years old when he moves from Poland to Argentina, in the province of Misiones, with his family: his mother, a professor of Polish who teaches the descendants of Polish emigrates, his little sister, and his father – Wojciech Staroń – with his ever-present camera. In his daily struggle for integration in a strange, faraway world and with such a different language, Janek begins to take the first, shy steps after meeting Marcia, daughter of Polish emigrates, who is a little older than him. They strike a friendship. With a vivid, dynamic pace, and in a triumph of colours and life, Staroń's lens follows cleverly this friendship on the verge of opening up to adolescence keeping the brightness of spontaneity. Frame after frame, the film director shares the journey of his son by the side of his friend Marcia who, in spite of her young age, is obliged to cope daily with a condition of extreme poverty, marked by family tragedies. However, the harsh reality of the world of grownups won't block the innocence of childhood in sharing the joy of the discovery of nature in the Argentinian countryside, in an intimate and moving journey of maturation. (c.m.)



Polonia, 2011, 56', col.

Regia: Wojciech Staroń  
Sceneggiatura: Wojciech Staroń  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Zbyszek Osiński,  
Wojciech Staroń  
Suono: Małgorzata Staroń  
Produttrice: Małgorzata Staroń  
Produzione: TVP SA, Staroń Film  
Distribuzione: TVP S.A.

Contatto: Małgorzata Staroń,  
Wojciech Staroń (Staroń Film)  
Email: gstaron@wp.pl,  
wstaron@wp.pl



Polonia, 1999, 19', b/n

Regia e sceneggiatura: Paweł Kędzierski  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Urszula Rybicka  
Suono: Spas Christow  
Musica: Zygmunt Konieczny, Michał Lorenc  
Produzione: Kronika Film Studio, TVP I  
Coproduzione: Agencja Produkcji Filmowej, Fundacja Stefana Batorego

Contatto: Barbara Ławska – SF Kronika  
e-mail: sfkronika@poczta.onet.pl

PAWEŁ KĘDZIERSKI  
**SILENCE AND DARKNESS**  
**CISZA, CIEMNOŚĆ**

In un centro per non vedenti e non udenti i pazienti partecipano ad un corso di scultura. La camera si concentra sui loro volti e poi, ripetutamente sulle mani. Il lavoro manuale e l'atto creativo come balsamo per lo spirito: lavorare, accarezzare la creta colma il silenzio e fa uscire l'inconscio dall'oscurità permettendone l'espressione, come in un contatto, una relazione umana. (s.b.)

In a centre for blind and deaf people, the patients attend a class in Sculpture. The camera focuses on their faces, then on their hands, repeatedly. Handwork and creative act are like balm for the soul: modelling, caressing the clay fills the silence and sets the unconscious free from darkness, allowing it to find an expression, just as human contact would do. (s.b.)



Polonia, 2008, 15', col.

Regia: Paweł Ferdek  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Jan Przyłuski  
Produzione: Kuba Kosma (Kosma Film), Polish Filmmakers Association  
Distribuzione: Krakow Film Foundation

Contatto: Katarzyna Wilk,  
Krakow Film Foundation  
e-mail: katarzyna@kff.com.pl

PAWEŁ FERDEK  
**GLASS TRAP**  
**SZKLANA PUŁAPKA**

Un gruppo di "duri" della periferia di Varsavia ha un nuovo modo per divertirsi: i loro consueti incontri, oltre ad alcool e droghe cominciano ad includere combattimenti tra pesci d'acquario la cui caratteristica è di essere aggressivi. Gli incontri sono accompagnati da scommesse in cui circolano grandi somme di denaro. Uno dei personaggi spera che il suo campione riuscirà ad aiutarlo nel suo sogno: l'acquisto di una nuova Subaru.

A group of tough men from near Warsaw organize a new form of entertainment. Their customary meetings over alcohol and drugs start to include fights between aggressive aquarium fish, which are, of course, accompanied by bets for large sums of money. Such is the extent of this hobby that one of the characters hopes that his champion will contribute significantly to the purchase of a new Subaru.



MARCIN JANOS KRAWCZYK  
**SIX WEEKS**  
**SZEŚĆ TYGODNI**

In Polonia una madre, se ritiene di non avere i mezzi per crescere un figlio, ha sei settimane di tempo dal giorno della nascita per decidere di dare il proprio neonato in adozione. Una volta presa la decisione, questa è definitiva, non c'è modo di tornare indietro e la donna non vedrà mai più il figlio. Questo corto di Marcin Janos Krawczyk segue una di queste scelte sofferte. L'immagine alterna i colloqui della donna con le infermiere e gli assistenti sociali che la accompagnano in questo straziante percorso, a lunghe carrellate nelle corsie del reparto maternità. Ci soffermiamo nelle stanze dei neonati, ci avviciniamo alle loro culle, ne cogliamo momenti di vita e le espressioni dei piccoli volti. Questa volta la fotografia di Wojciech Staroń posiziona la camera, con delicatezza, all'altezza degli appena nati e ci fa entrare in empatia con loro, ne condividiamo il punto di vista e le emozioni durante le loro prime, delicate e decisive, sei settimane di vita. (s.b.)

In Poland, a mother who thinks she doesn't have the means to bring up a child has six weeks' time on the day of birth to decide whether she wants to have her newborn adopted. Once the decision made, this is final. No turning back, the woman will never see her child again. The short film by Marcin Janos Krawczyk follows one of these tormented decisions. He alternates the woman's interviews with the nurses and social workers who accompany her all along this excruciating path with long tracking shots of the aisles in the maternity ward. He dwells in the newborn room, gets us close to their cradles, capturing moments of life and the expressions of their tiny faces. This time cinematographer Wojciech Staroń places the camera, with great care, at the level of the babies. He lets us empathize with them and we share their point of view and emotions during their first, delicate and decisive, six weeks of life. (s.b.)



Polonia, 2009, 18', col.

Regia: Marcin Janos Krawczyk  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Agnieszka Głinska  
Produzione: Staroń Film S.C.  
Distribuzione: Krakow Film Foundation

Contatto: Katarzyna Wilk,  
Krakow Film Foundation  
e-mail: katarzyna@kff.com.pl

Messico, Francia, Polonia,  
Germania, 2011, 103', col.

Regia: Paula Markovitch  
Sceneggiatura: Paula Markovitch  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Lorena Moriconi  
Suono: Sergio Diaz, Manuel  
Montaño, Isabel Muñoz,  
Malgorzata Staron, Alexis  
Stavropoulos, Arturo Zarate  
Musica: Sergio Gurrola  
Cast: Paula Galinelli Hertzog,  
Laura Agorreca, Viviana Suraniti,  
Sharon Herrera, Sharon Herrera  
Produzione: Kung Film, Staron-  
Film, Mille et une productions, NiKo

Contatto: Malgorzata Staroń,  
Wojciech Staroń (Staroń Film)  
Email: gstaron@wp.pl,  
wstaron@wp.pl



Argentina, anni '70. In un'epoca segnata dal ritorno alla dittatura militare nel paese, la giovane Lucia e sua figlia Cecilia fuggono da Buenos Aires per rifugiarsi in una fatiscente casa sulla spiaggia. Cecilia ha sette anni e, malgrado la giovane età non le permetta di cogliere appieno il mondo degli adulti e di discernere in maniera nitida il bene dal male, sa che deve custodire un segreto da cui dipende la sopravvivenza della propria famiglia. L'impossibilità di rivelare la sua vera identità metterà continuamente a dura prova la spontaneità dei suoi anni, come quando a scuola, in occasione di un concorso, le viene richiesto di scrivere un testo in onore dell'esercito. Con un incedere lento e cupo, in cui una sceneggiatura scarna non dà spazio a troppe informazioni, la camera di Staroń – particolarmente empatica con il mondo infantile – prende per mano Cecilia mentre gioca con i suoi compagni di scuola, componendo un inno alla loro innocenza che irrompe in fragorose risate al ritmo di piccoli corpi che rotolano liberamente sulle dune di sabbia. La stessa innocenza verrà svigorita da quei momenti con la madre che spingeranno violentemente la piccola in un mondo più grande e contorto, fatto di fughe, di segreti, di lotta alla sopravvivenza; un mondo in cui Cecilia, a soli sette anni, dovrà conoscere il significato della parola "pessimista" per capire il senso delle cose. (c.m.)

Argentina, 1970's. In an era marked by the return under the military dictatorship, the young Lucia and her daughter Cecilia flee from Buenos Aires and find shelter in a rundown house on the beach. Cecilia is seven years old and, despite her young age doesn't let her grasp fully the world of grownups and discern neatly right from wrong, she knows she must protect a secret that might determine the survival of her family. Since she cannot even reveal her true identity, the spontaneousness of her age is put to the test continually, like when at a school contest she is required to write a composition in honour of the army. With a slow, gloomy progression, where the script doesn't leave room for much information, Staroń's camera – as usual, particularly empathic toward children – accompanies Cecilia while she plays with her schoolmates. It ideally composes a hymn to their innocence bursting with laughter at the rhythm of their little bodies freely rolling over on the dunes of sand – an innocence stifled by the moments with the mother which push violently the little girl into a bigger, twisted world made of escapes, secrets, and struggle for survival. This is a world in which Cecilia, at only seven years of age, will have to learn the meaning of the word "pessimist" to make sense of the state of things. (c.m.)

## DIEGO LERMAN REFUGIADO

Matias ha 7 anni quando ritrova sua madre, Laura, distesa sul pavimento di casa, ansimante e brutalmente ferita in seguito all'ennesimo attacco d'ira del padre. Ma stavolta Laura ha intenzione di voltare pagina e proteggere se stessa e il proprio figlio dalla violenza di suo marito. *Refugiado* è un tentativo di fuga da un dramma familiare, non priva di ostacoli e ripensamenti. È tutto il tormento di una donna che, come tante vittime di violenza domestica, è subliminalmente legata all'uomo che la aggredisce; ma anche di un figlio strappato all'innocenza dell'infanzia troppo presto per poterne cogliere appieno le ragioni e non desiderare una vita normale, con un padre, una madre e una casa fatta di giochi e di serenità. La camera di Wojciech Staroń ci suggerisce delicatamente la prospettiva di Matias all'interno di questo dramma e, con una luce naturale, carpisce la freschezza di un'età in cui la violenza non è solo quella di un padre che aggredisce una madre, ma anche quella dello svegliarsi tutte le mattine in un luogo diverso, senza le certezze del giorno prima. La sua sensibilità ai dettagli dei volti e dei corpi contribuisce a descrivere i moti d'animo dei protagonisti e a corroborare il legame viscerale che unisce madre e figlio nella fuga verso una vita migliore. (c.m.)

Matias is seven years old when he finds his mother, Laura, lying on the floor, gasping and brutally wounded after the umpteenth fit of rage of his father. This time, though, Laura means to turn the page and protect herself and her son from her husband's violence. *Refugiado* is an attempt to escape from a family drama, not without setbacks and second thoughts. There is the torment of a woman who, like several other victims of domestic violence, is subliminally tied to the man who attacks her, but also that of a child torn away from the innocence of childhood too early to be able to understand the reasons, and still desiring a normal life, with a father, a mother, and a home filled with joy and toys. The camera of Wojciech Staroń evokes delicately Matias' perspective within this tragedy. Under a natural light, it captures the freshness of an age in which violence is not only the one of a father who attacks a mother, but also that of waking up every morning in a different place, without the certainties of the day before. His sensitive approach to the details of faces and bodies contributes to the description of the protagonists' changing states of mind and the strengthening of the visceral bond between mother and son on their run towards a better life. (c.m.)



Argentina, Colombia, Francia,  
Polonia, Germania, 2014, 94', col.

Regia: Diego Lerman  
Sceneggiatura: Diego Lerman,  
María Meira  
Fotografia: Wojciech Staroń  
Montaggio: Alejandro Brodersohn  
Suono: Lautaro Aichenbaum,  
Julián Catz, Leandro de Loredo,  
Francisco Pedemonte Sebastián  
Sonzogni  
Musica: José Villalobos  
Cast: Julieta Díaz, Sebastián  
Molinero, Marta Lubos  
Produzione: El Campo Cine, Burning  
Blue, Staron Film, Bellota Films, Río  
Rojo, 27 Films Production, Backup  
Media, Gale cine

Contatto: Malgorzata Staroń,  
Wojciech Staroń (Staroń Film)  
Email: gstaron@wp.pl,  
wstaron@wp.pl





ALÌ NELLA CITTÀ  
DERIVE E APPRODI  
DEI MIGRANTI CONTEMPORANEI

ALI IN THE CITY  
CONTEMPORARY MIGRATION PATTERNS:  
DRIFTS AND DESTINATIONS



## ALÌ NELLA CITTÀ DERIVE E APPRODI DEI MIGRANTI CONTEMPORANEI

A CURA DI VITTORIO IERVESE, CLAUDIA MACI

[...] Alì dagli Occhi Azzurri  
uno dei tanti figli di figli  
scenderà da Algeri, su navi  
a vela e a remi. Saranno  
con lui migliaia di uomini  
coi corpicini e gli occhi  
di poveri cani dei padri  
sulle barche varate nei Regni della Fame. Porteranno con sé i bambini,  
e il pane e il formaggio, nelle carte gialle del Lunedì di Pasqua.  
Porteranno le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti coloniali.  
Sbarcheranno a Crotone o a Palmi,  
a milioni, vestiti di stracci  
asiatici, e di camicie americane.  
Subito i Calabresi diranno,  
come da malandrini a malandrini:  
«Ecco i vecchi fratelli,  
coi figli e il pane e formaggio!»  
Da Crotone o Palmi saliranno  
a Napoli, e da lì a Barcellona,  
a Salonicco e a Marsiglia,  
nelle Città della Malavita.  
Anime e angeli, topi e pidocchi,  
col germe della Storia Antica  
voleranno davanti alle wilaye. [...]



Nicola Mai, *Samira*

Esattamente 50 anni fa P.P. Pasolini diede alle stampe *Alì dagli occhi azzurri*, una raccolta di scritti, appunti e testi vari, tra cui anche *Profezia*, una poesia in versi a forma di croce. Letta oggi questa poesia è stupefacente e illuminante, in quel modo misterioso in cui le illuminazioni avvengono. Si parla, con il linguaggio di allora degli sbarchi di oggi. E' da questa poesia che vogliamo partire per guardare negli occhi i diversi Alì che provano a raggiungere i posti dove abitiamo. Si tratta di un viaggio che affidiamo alle forze di film coraggiosi e scomodi, capaci di svelare ciò che i media (di massa o social) non hanno la capacità di mostrare. Questi film sono il nostro salvagente con cui cerchiamo di non affogare nell'indifferenza e nella superficialità, tra la paura e il disorientamento. Film belli, spiazzanti ed emozionanti, che guardano l'esperienza del viaggio per raggiungere l'Europa attraverso gli occhi azzurri e neri di Alì o Fatima.

Cosa si nasconde dietro gli sbarchi a Lampedusa, le famiglie assemblate sulle scale della stazione di Budapest, i ragazzi aggrappati sulle scogliere di Ventimiglia? Come è arrivato Alì nella città in cui viviamo? La moltitudine dei migranti che giunge in Europa pare ubriacare l'ordine geometrico dello spazio quotidiano. Ma la vera invasione è quella delle immagini: minacciose o pietistiche, accompagnate da parole astiose e pensieri colmi di paura. Aspirare, partire, difendere, transitare, lottare, sbarcare, nascondersi, morire, sopravvivere, ricordare. Sono questi i 10 movimenti che compongono questo viaggio che noi seguiremo passo dopo passo, onda dopo onda. Questo ciclo di film è il nostro modo per ribellarci alle parole e alle immagini omologanti, un modo per andare a scovare tutta la vita (e la morte) che c'è dietro il viaggio di chi rischia la vita per una speranza di vita.

## ALI IN THE CITY CONTEMPORARY MIGRATION PATTERNS: DRIFTS AND DESTINATIONS

CURATED BY VITTORIO IERVESE, CLAUDIA MACI

[...] Long

Ali Blue Eyes

one of the many children of children  
will sail from Algiers, on board sailing  
or rowing boats. With him  
will be thousands of tiny-bodied  
men with eyes

of wretched dogs of the fathers  
on the boats launched in the Kingdoms of Hunger.

They will bring along the children,  
the bread and the cheese, in the yellow papers of Black Monday.

They will bring along the grandmothers and donkeys on the triremes stolen from colonial ports.

They will land in Crotone or Palmi,  
millions of them, clad in Asian  
rags and American shirts.

The Calabrian people will be quick to say,  
as from rascal to rascal,

“Here are our old brothers,

with the children and the bread and the cheese!”

From Crotone to Palmi they will up  
to Naples, and from there to Barcelona,  
Thessaloniki, and Marseille,  
in the Cities of Lowlife.

Souls and angels, rats and lice,  
carrying the seed of Ancient History,  
will fly before the wilayas. [...]



Fernand Melgar, *L'abri*

Precisely 50 years ago, P.P. Pasolini published *Ali dagli occhi azzurri* (Ali Blue Eyes), a collection of writings, notes, and various texts, including *Prophecy* (*Profezia*), a poem in verses shaped in the form of a cross. Reading it today, the poem is astonishing and enlightening, the mysterious way epiphanies work. The language of yesterday depicts the landings of today. From this poem we want to depart and look in the eyes of the different Alis who try to reach the places where we live. Our journey is made through brave and troublesome films that manage to expose what (mass, or social) media can't. These works are our lifesavers: they will help us not to drown in indifference and superficiality, in a sea of fear and disorientation. Beautiful, wrong-footing, and moving films that look at the experience of the journey to reach Europe through the blue eyes of Ali or Fatima.

What lies behind the landings in Lampedusa, the families crowding the stairs of the Budapest train station, the young men and women clinging to the cliffs in Ventimiglia? With multitudes of migrants arriving in Europe, the geometric order of daily space seems out of joint. But the actual invasion is the one coming from images: whether menacing or filled with pietism, accompanied by hate speech and scared thoughts. Aspiring, leaving, defending, passing through, fighting, landing, hiding, dying, surviving, remembering. Ten movements composing the journey that we'll follow step by step, wave after wave. This cycle of films is the way we chose to rebel against standardizing words and pictures, unearthing the life (and death) behind the journey of those who risk their lives for a chance at a lifetime.



Danimarca, Serbia, 2015, 71', col.

Regia: Vladimir Tomić  
Montaggio: Srdjan Keca  
Suono: Alex Pavlovic  
Produttori: Srdjan Keca, Selma Jusufbegovic

Contatto: Vladimir Tomić  
Email: vladimirtomic80@gmail.com

Vladimir Tomić è nato a Sarajevo. Vive e lavora a Copenaghen. I suoi film si muovono nei campi dell'arte contemporanea e della documentazione sperimentale. *Flotel Europa* è il suo ultimo lavoro, presentato alla Berlinale 2015.

Vladimir Tomić was born in Sarajevo. He lives and works in Copenhagen. His art films are played out in the field of contemporary art and experimental documentation. *Flotel Europa* is his latest work, presented at the Berlinale 2015.

## VLADIMIR TOMIĆ FLOTEL EUROPA

Sono passati più di 20 anni da quando centinaia di migliaia di persone furono costrette ad abbandonare la Bosnia insanguinata da un conflitto fratricida. Molti di loro cercarono rifugio a Copenaghen. Come in un quadro di Bosch, queste persone furono sistemate su una piattaforma galleggiante separata dal centro abitato, un "vacuum spazio-temporale" chiamato *Flotel Europa*. Su questa piattaforma vissero per 2 anni Vladimir Tomić, a quel tempo dodicenne, la sua famiglia e una videocamera al seguito. Serviva a comunicare con i familiari, rimasti in Patria. Quel bambino ora è adulto ed il nonno, prima di morire, gli restituisce quelle videocassette. Ne viene fuori un incredibile diario in VHS ironico e drammatico, spontaneo e lirico, surreale ed intenso. La storia privata si fa storia collettiva, per diventare monito per il presente. (v.i.) "Mi sono trovato a vivere in un intermezzo spazio-temporale, cosa che accade spesso ai rifugiati, costretti a lasciare la loro casa in cerca di una nuova stabilità. Fare questo film mi ha permesso di guardare la vita da una certa distanza e, in tutta la sua spietata bellezza, mi ha fatto ridere e piangere al tempo stesso, e volevo che lo spettatore provasse le stesse emozioni". [V. Tomić]

It's been more than 20 years since hundreds of thousands of people were forced to leave Bosnia, a country ravaged by a fratricidal war. Many of them sought refuge in Copenhagen. Like in a Bosch's painting, these people were accommodated on a floating platform, separated from the city, a "spatial and temporal vacuum" called *Flotel Europe*. For two years, this platform served as home to Vladimir Tomić, a 12-year-old boy, and his family, who also had a camera. The camera helped Vladimir communicate with the part of the family that had remained in Bosnia. That child has now become an adult and, before dying, his grandfather gave him back the tapes he had received over the years. The result is an extraordinary VHS journal which is at the same time ironic and dramatic, spontaneous and lyrical, surreal and intense. Private history becomes collective and serves as a warning for the present. (v.i.) "I fell into a space between time where refugees often find themselves when forced to leave their home in search of new stable ground. While making this film I could now look at life from a distance as it is. With all its ruthless beauty it made me laugh and cry at the same time and I wanted a viewer to feel the same." [V. Tomić]



Filmografia selezionata  
2015: Flotel Europa  
2012: Unfinished Journeys  
2009: My Lost Generation  
2006: The Valley of Shadows  
2005: Echo



## FERNAND MELGAR L'ABRI THE SHELTER

Nella costituzione svizzera si legge che: "La forza di una comunità si misura dal grado di benessere dei suoi membri più deboli". Fernand Melgar è un maestro nel far collidere i principi con la realtà. Melgar non denuncia, ma fa emergere ed esplodere le contraddizioni contemporanee, concentrando lo sguardo nei posti dai quali solitamente lo distogliamo. Gli inverni in Svizzera possono essere difficili, ma per chi non ha una casa possono diventare letali. Ogni notte, davanti all'ingresso dell'Abri, sosta un'umanità in cerca di un luogo dove rifugiarsi. Si tratta di persone perlopiù con un permesso di lavoro, diverse per provenienza ma accomunate dal bisogno di un letto e di un pasto caldo. Soltanto cinquanta sono i fortunati vincitori di questa tragica lotteria che si ripete ogni notte. (v.i.) "Nessuno si è mai preoccupato di rendere visibile la vita nascosta di questi lavoratori indesiderati. Tranne che per qualche titolo sui giornali, sappiamo molto poco del loro universo parallelo, di come vivono e delle loro reti di sopravvivenza, di cui possiamo solo presupporre che siano difficili da scoprire e misteriosi. Cosa ancora più importante nel presente clima di xenofobia, vorrei che il mio film contribuisse a sollevare il velo che ricopre le esistenze e le difficoltà di queste persone". [F. Melgar]

According to the Swiss constitution, "A community's strength can be measured by the well-being of its weakest members." Fernand Melgar is a master when it comes to letting principles collide with reality. Melgar does not denounce, but lets contemporary contradictions emerge and explode, focussing his gaze onto the places where we usually look away. Winters in Switzerland can be harsh, not to mention for those who don't even have a home. Every night, people in search of a mere shelter hang around the front doors of Abri. Basically, they are people with a permit to work, coming from different countries, all in need of a bed and a hot meal. Only 50 among them will win this tragic lottery that is repeated every night. (v.i.) "Nobody has yet made visible the hidden life of these undesired workers. Apart from a few headlines, we know very little about their parallel universe, about their way of life and their survival networks, which we can only presume to be mysterious and difficult to discover. Especially important in our current climate of xenophobia, I would like my film to help lift the veil on the existence and plight of these people." [F. Melgar]

Svizzera, 2014, 101', col.

Regia: Fernand Melgar  
Fotografia: Fernand Melgar  
Montaggio: Karine Sudan  
Suono: Elise Shubs, Etienne Curchod, Jérôme Cuendet  
Produzione: Climage  
Coproduzione: RTS, SSR, SRG  
Distribuzione: Cat&Docs

Contatto: Maelle Guenegues  
Email: maelle@catndocs.com

Fernand Melgar è un attore, produttore, regista e montatore svizzero. Figlio di immigrati spagnoli, Melgar vive a Losanna dal 1963. È un regista e produttore indipendente, autodidatta. Nel 1985 è entrato nella società di produzione Climage, alla quale è rimasto fedele collaboratore, e ha prodotto oltre venti importanti documentari sui temi dell'immigrazione e dell'identità. Festival dei Popoli ha mostrato i suoi film: *La Forteresse* e *Vol spécial*.

Fernand Melgar is a Swiss actor, producer, director and film editor. The son of Spanish immigrants, Melgar has lived in Lausanne since 1963. He is a self-taught independent film director and producer. In 1985 he joined the production company Climage, with whom he has stayed a faithful collaborator, and has produced over twenty well-regarded documentaries on the subjects of immigration and identity. Festival dei Popoli showed his films: *La Forteresse* e *Vol spécial*.

Filmografia selezionata  
2014: L'Abri  
2013: The World Is Like That  
2011: Vol spécial  
2008: La Forteresse  
2005: Exit



Francia, Marocco, 2015, 55', col.

Regia: Omar Ba, Malik Nejmi  
Video di: Omar Ba  
Produzione: Malik Nejmi  
Progetto di ricerca: IMéRA,  
Fondation Nationale d'Arts  
Graphiques et Plastiques

Contatto: Malik Nejmi  
Email: maliknejmi@yahoo.fr

OMAR BA, MALIK NEJMI

## LA MER NE NOUS ACCROCHE PAS GED AMOUL BANKASS

Sulle sponde di Tangeri Malik conosce Omar, un giovane senegalese in transito dal Marocco che si prepara ad affrontare una "traversata autogestita" per raggiungere l'Europa. Insieme ad altri ragazzi danno vita ad un "film di confine e clandestino". Girato con dei comuni smartphone, questo esperimento rivela l'organizzazione materiale dei migranti e le strategie nascoste che nessun altro racconta. Nel quadro di un progetto di ricerca sulle migrazioni dal Senegal, l'artista Malik Nejmi decide di condurre un esperimento di "cinema clandestino". Sulle sponde di Tangeri conosce Omar Ba, un giovane senegalese in transito dal Marocco. Omar è uno dei ragazzi che si preparano ad affrontare una "traversata autogestita" per raggiungere l'Europa. Ben presto, Omar e i suoi compagni diventano i protagonisti e i registi di un esperimento liminale come le sponde in cui si svolge. Girato con dei comuni smartphone, questo film rivela l'organizzazione materiale dei migranti, le strategie nascoste, le competenze apprese dall'esperienza altrui, le complicità inedite, i modi per eludere i controlli, le pratiche più o meno comuni. Tra la performance e il diario etnografico, le gesta di Omar e dei suoi compagni mettono in scena innanzitutto uno sguardo il più delle volte nascosto e occultato: quello vitale e creativo dei migranti stessi. Questo non è un lavoro sui senegalesi che provano a passare indenni il mare che separa la realtà di una terra amata ma ostile ed un'altra in cui risiedono le speranze. Questo è un lavoro di e con Malik, Omar e gli altri. Avventurieri per necessità, artisti per scelta.



On the shore of Tangier, Malik meets Omar, a young man from Senegal who is in Morocco to get ready for a "self-organized journey across the sea" towards Europe. Together with other young men, they shoot an "illegal film at the border". Shot with ordinary smartphones, this experiment shows how migrants organize themselves and the hidden strategies which no one else has ever unveiled. In the framework of a research project on migrations from Senegal, artist Malik Nejmi decides to carry out an experiment of "illegal filmmaking". On the shore of Tangier, he meets Omar Ba, a young man from Senegal who is in Morocco to get ready – together with others – for a "self-organized journey across the sea" towards Europe. Omar and his companions soon become the protagonists and the directors of a liminal experiment – just like the shore where it takes place. Shot with ordinary smartphones, this experiment shows how migrants organize themselves, their hidden strategies, the knowledge they have acquired through the experience of others, their unprecedented collaboration, the ways they avoid checks, their more or less common practices. Somewhere in between performance and ethnographic journal, the actions of Omar and of his companions primarily show something that is most often hidden and concealed: the vitality and creativity of migrants. This is not a film on the Senegalese people who try to cross the sea unharmed – a sea that separates their loved, yet hostile land from a land of hope. This is a film by and with Malik, Omar and the others – adventurers by necessity and artists by choice.

DAMIEN FROIDEVAUX

## LA MORT DU DIEU SERPENT DEATH OF THE SERPENT GOD

© photo di Damien Froidevaux



Immaginate di arrivare in un Paese quando a malapena sapete camminare e non ancora parlare, di trascorrere i seguenti 18 anni con la vostra famiglia, farvi degli amici, progettare un futuro. Poi, alla prima occasione venite sbattuti fuori da quel Paese senza possibilità di appello. Pensate di essere catapultati in un villaggio africano isolato che non conoscete e che vi accoglie con sospetto. Questo film è innanzitutto una lotta tra Koumba e il regista, tra Koumba e l'ambiente che la circonda, tra Koumba e tutta la sua vita, tra Koumba e la sua personalità costretta a cambiare. Ma è proprio la lotta ciò che tiene Koumba aggrappata alla vita. Tra le pieghe di una normale procedura di rimpatrio, si nasconde una storia epica come un'Odissea contemporanea. Koumba è l'incarnazione della migrante transnazionale, vera protagonista della globalizzazione e sospesa tra due mondi che non la riconoscono a pieno e che si esprimono in un dubbio: siamo noi stessi o il dio serpente a costruire la trama del nostro destino? (v.i.)

Imagine you arrive to a country when you barely can walk and cannot yet speak. You spend in this country the following eighteen years with your family, you make friends, you plan your future. Then, as the opportunity presents itself, you're thrown outright out of that country. Imagine you're catapulted into a remote African village that you've never known, and you're treated with suspicion. This is the story of Koumba, a rebellious girl, who is obliged to go back from France to Senegal, where she's called "white Koumba." The only one who stands by her during this ordeal is the film-maker Damien Froidevaux. This film tells first and foremost the fight between Koumba and the film-maker, Koumba and her milieu, Koumba and her life, Koumba and her personality that has to come to terms with reality. But fighting is exactly what keeps Koumba alive. Between the folds of a standard return procedure lies a story as epic as a contemporary Odyssey. Koumba is the reincarnation of the transnational migrant, the true protagonist of globalization, suspended between two worlds that fail to recognize her. You have to wonder, are we or the serpent god who construct the plot of our destiny? (v.i.)

Francia, 2014, 91', col.

Regia: Damien Froidevaux  
Fotografia: Damien Froidevaux  
Montaggio: David Jungman  
Suono: Mathieu Farnier  
Musica: Ian Saboya  
Produzione: entre2prises, Label  
Vidéo, Cinéplume, Télé Bocal

Contatto: Karim Chouikrat-  
Marcinkowski, e2p / entre2prises  
Email: festivals@entre2prises.fr

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Damien Froidevaux è un regista, produttore e cameraman francese, principalmente di documentari. Ha co-fondato la società di produzione entre2prises a Parigi, con cui collabora regolarmente. *La mort du dieu serpent* ha vinto la Settimana della Critica a Locarno nel 2014.

Damien Froidevaux is a French film director, producer and camera operator, mainly of documentaries. He co-founded the Paris-based production company entre2prises, with which he regularly collaborates. *La mort du dieu serpent* garnered the main prize at Locarno's Critic's week in 2014.

Filmografia  
2014: *La mort du dieu serpent*  
2009: *Poule, renard, vipère*  
2007: *D'ici*  
2003: *Printemps*  
1999: *Fragments d'une nécrologie du hasard*

Germania, 2014, 30', col.

Regia: Tami Liberman  
Sceneggiatura: Tami Liberman,  
Mr. X

Fotografia: Mr. X  
Montaggio: Tami Liberman  
Suono: Matthias Kaatsch  
Produzione: aug&ohr medien,  
Freie Universität Berlin  
Distribuzione: aug&ohr medien

Contatto: Markus Kaatsch,  
aug&ohr medien  
Email: markus@augohr.de

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Tami Liberman è una regista israeliana, montatrice e antropologa visuale. Si è trasferita a Berlino nel 2010, dove ha completato i suoi studi in Visual Anthropology e Media presso la Freie Universität di Berlino. Il suo primo film, *Home in Mind*, è stato selezionato in vari festival cinematografici, tra cui Huesca International Film Festival.

Tami Liberman is a Israeli filmmaker, film editor and visual anthropologist. She moved to Berlin in 2010 where she completed her Ma studies in Visual and Media Anthropology at the Freie Universität Berlin. Her first film, *Home in Mind*, was accepted into film festivals such as Huesca International Film Festival.

Filmografia  
2014: Napps – Memoire  
of an Invisible Man  
2013: Home in Mind

TAMI LIBERMAN

## NAPPS – MEMOIRE OF AN INVISIBLE MAN

L'uomo invisibile non è il personaggio di un film di fantascienza, anche se il livello giuridico in cui la sua esistenza è 'esclusa', proprio per non venire mai inclusa, qualcosa di fantascientifico lo possiede. Mr. X – lui è l'uomo invisibile – filma Berlino e racconta una storia, talvolta incalzato da Tami Liberman. Non abbiamo dettagli anagrafici, ma Mr. X non potrebbe essere più vivo di così. Sottrarsi all'inquadratura è la presenza più forte e libera che il cinema possa offrirgli. Cosa significa avere 'Napps', ossia la voglia pazza di essere *altrove*, nello specifico Berlino? Una volta giuntovi, Mr X non ha più nome e nel documentario che accetta di girare perde anche il volto. Il suo diviene un filmare che riproduce lo sguardo furtivo di chi non sa dove 'trovarsi' e ha da trascendere continuamente l'irreale crinale delle attese. L'*altrove* di Mr X si appoggia allo scenario del presente e sa non trattenerne. "Ricordare è importante ma è molto più importante dare ciò che non ti è necessario a qualcun'altro". Le cose sovraccaricano lo schermo e si fanno residuo e cianfrusaglia del vedere. Perché conservarle quando, se s'impara davvero qualcosa dal visitare l'*altrove*, essa è la perdita? (c.z.)

The invisible man is not the character from a sci-fi movie, even if according to the juridical framework from which his existence is excluded, precisely not to be ever included, is reminiscent of sci-fi. Mr X – the invisible man – films Berlin and tells a story. At times, he is pressed by Tami Liberman. We don't have any personal data, but Mr X could not be more alive than this. To shy away from the film frame is the most powerful and freest presence that cinema could give him. What means to have 'Napps,' i.e. to be crazy for being *elsewhere*, namely in Berlin? Once there, Mr X doesn't have a name anymore. In the documentary he agrees to make, he loses his face as well. His filming reproduces the furtive gaze of someone who does not know where he/she is, therefore is obliged to transcend the unreal ridge of expectation. The *elsewhere* of Mr X holds on to the scenario of the present time, but can also not cling to anything. "To remember is important, but even more important is to give what you don't need to someone else." Things clog the screen like leftovers or bits and pieces from the act of seeing. Why keep them when, if you ever learn something from visiting the *elsewhere*, this is *loss*? (c.z.)



NICOLA MAI

## SAMIRA

Samira è una donna algerina migrante che vende il suo corpo per le vie di Marsiglia. Karim è un uomo algerino che cerca di ottenere asilo in Francia. La vita di Samira è aggrappata al suo seno cresciuto grazie a massicce dosi di ormoni, quella di Karim è legata ad un padre che muore e che gli lascia in eredità una famiglia da gestire e accudire. Karim andrà in Francia per diventare Samira. Samira tornerà in Algeria nei panni di Karim. Karim e Samira, Karim è Samira. Il discorso sull'identità è legato al modo in cui un essere umano è trasformato in soggetto e quindi vincolato ad un obbligo di coerenza. L'identità stessa è l'illusione dell'unità di una coerenza. Il lavoro di Nicola Mai scompagina questa unità e mette in scena un corpo e un'identità declinata al plurale. Ogni migrazione è innanzitutto un ripensamento obbligato della propria identità, un esilio da se stessi. Questo film è l'esplorazione dei confini biografici di una persona che è al contempo una "donna transgender" in Francia e un "vero uomo" in Algeria. Questo film è anche un viaggio tra le forme di disciplinamento che ogni migrazione impone. Infine, questo film è una riflessione sui modi del racconto e dell'analisi attraverso gli strumenti del cinema che non teme le contraddizioni. (v.i.)

Samira is a migrant Algerian woman who sells her body in the streets of Marseille. Karim is an Algerian man who tries to obtain asylum in France. Samira's life clings to her breasts, which she was able to grow by taking huge doses of hormones. Karim's life is tied to the death of his father, who bequeaths him a family to be taken care of. Karim will go to France to become Samira. Samira will go back to Algeria as Karim. Karim and Samira, Karim is Samira. The discourse on identity has to do with the way a human being is transformed into a subject, and thus constrained to an obligation of coherence. Identity itself is an illusion of unity and consistence. The film by Nicola Mai throws such unity into disorder and puts in the foreground a body and an identity into the plural. All migration, first and foremost, implies a rethinking of one's identity and an exile from oneself. This work explores the biographical boundaries of a person who is at once a 'transgender woman' in France and a 'real man' in Algeria. But *Samira* is also a journey across the disciplining forms that migration imposes on people. Last but not least, it presents a reflection on the modes of storytelling and analysis by means of the tools of a cinema that does not shy away contradiction. (v.i.)



Francia, 2014, 28', col.

Regia, soggetto: Nicola Mai  
Fotografia: Thomas Bernal  
Montaggio: Lheo Pizard-Jean,  
Gaetan Tessier, Titus Kojder  
Suono: Flora Graillet  
Produzione: Imera/Astram  
Distribuzione: Isabelle Arvers

Contatto: Nicola Mai  
Email: N.Mai@kingston.ac.uk

Nicola Mai è un sociologo, etnografo e regista italiano. Insegna sociologia e migration studies presso la Kingston University London ed il Laboratoire Méditerranéen de Sociologie dell'università di Marsiglia. Nei suoi lavori accademici e cinematografici affronta le esperienze e le prospettive dei migranti che lavorano nell'industria del sesso.

Nicola Mai is an Italian sociologist, photographer and filmmaker. He teaches sociology and migration studies at Kingston University London and at the Laboratoire Méditerranéen de Sociologie, University of Marseille. In his academic work and film he deals with the experiences and perspectives of migrants working in the sex industry.

## PROGETTO MATINÉE SENEGAL

Nell'ambito della riflessione sulle migrazioni e sull'integrazione, 56° Festival dei Popoli presenta, una mattinata dedicata alla comunità senegalese di Firenze. Un momento di approfondimento in ricordo delle vittime dell'attentato di piazza Dalmazia, avvenuto il 13 dicembre 2011, durante il quale due senegalesi, Samb Modou e Diop Mor, furono uccisi da Gianluca Casseri, esponente di estrema destra.

**L'evento è in collaborazione con Institut français Firenze e con l'artista Malik Nejmi** che presenta, inoltre, nella sezione Alì nella Città – Derive e approdi dei migranti contemporanei il suo lavoro, co-diretto con Omar Ba: *La Mer ne nous accroche pas*.

In the framework of our reflection on migrations and integration, on Sunday, November 29th, Festival dei Popoli presents an opportunity for familiarization with the Senegalese community based in Florence in memory of the December 13th, 2011 attack in Piazza Dalmazia in which two Senegalese, Samb Modou and Diop Mor, were killed by a far-right exponent, Gianluca Casseri. **The matinee is organized in collaboration with Institut français Firenze and with the artist Malik Nejmi** that also presents under the section Ali in the City – Contemporary migration patterns: drifts and destinations his work, co-directed with Omar Ba: *La Mer ne nous accroche pas*.



Malik Nejmi, *Piazza Senegal*



### BIOGRAFIA DI MALIK NEJMI

Nato in Francia nel 1973, Malik Nejmi lavora fra il Marocco e l'Europa. Nel 2000 ha avviato un'opera autobiografica a partire dagli album di fotografie della propria famiglia marocchina, che hanno fatto da nucleo per un progetto, una narrazione in cui diversi linguaggi – fotografia, cinema, poesia, suono – si intersecano in cerca di un linguaggio nuovo che riunisca le sue origini culturali. Nel 2005 Nejmi ha ricevuto il Premio Kodak per la Fotografia, nel 2006 una menzione speciale elargita dalla Giuria del Prix Nadar per il libro "el Maghreb", e nel 2007 il Premio dell'Académie des Beaux-Arts. Nel 2013-14 la Villa Medici di Roma lo ha accolto come artista residente. Nel 2015 si trova come artista residente presso l'IMÉRA di Marsiglia, e alla sua ricerca sulla diaspora e la migrazione senegalese sono stati assegnati fondi da parte sia del Programme Hors les Murs sia della Fondation Nationale d'Arts Graphiques et Plastiques (Fnagp). Le sue opere sono state selezionate da Awam Ankpa, Hou Hanru and Evelyne Jouanno, Isabelle Renard, Thierry Olat, Catherine David, Diane Dufour, Raymond Depardon, Francois Hebel, Laura Serani, Michket Khrifa, Christian Caujolle, Kader Attia, Yasmina Naji...

### MALIK NEJMI BIOGRAPHY

Born in France in 1973 and working between Morocco and Europe, in 2000 Malik Nejmi began developing an autobiographic piece initially linked to photographic albums of his Moroccan family. They served as the starting point of a narrative, a project whose plot intertwines diverse languages: photography, cinema, poetry and sound searching for a language that attempts to unite his two cultural origins. In 2005 Nejmi received the Photography Kodak Award, in 2006 a special mention from the Jury of the Prix Nadar for the book "el Maghreb", and the 2007 Prix de l'Academie des Beaux-Arts. In 2013- 2014 he was a resident at the Villa Medici in Rome. In 2015 he is resident at IMÉRA Marseille, and has received grants form Programme Hors les Murs and Fondation Nationale d'Arts Graphiques et Plastiques (Fnagp) for his reserch about senegalese diaspora and migration.

His work has been selected by Awam Ankpa, Hou Hanru and Evelyne Jouanno, Isabelle Renard, Thierry Olat, Catherine David, Diane Dufour, Raymond Depardon, Francois Hebel, Laura Serani, Michket Khrifa, Christian Caujolle, Kader Attia, Yasmina Naji ...



Malik Nejmi, *I morti non sono morti*



Italia, Francia, 2015, 30', col.

Film dagli archivi di Roberto Bianchi  
(Docente di Storia Contemporanea - Università di Firenze)  
Montaggio: Simon Leclere e Malik Nejmi  
Coproduzione: Institut Français Firenze, Festival dei Popoli

Contatto: Malik Nejmi  
Email: maliknejmi@yahoo.fr

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE



## PIAZZA SENEGAL

Nel 1990 Firenze fu scenario della prima lotta condotta da un'organizzazione di lavoratori stranieri immigrati in Italia. Protagonista fu la comunità senegalese organizzata con la sua struttura "comunitaria" dotata di un presidente che la coordinava e rappresentava. Per opporsi a provvedimenti repressivi decisi dal Sindaco (presi in accordo con istituzioni centrali), i senegalesi decisero di protestare con uno sciopero della fame a oltranza in piazza S. Giovanni, di fronte al Battistero, chiedendo il ritiro delle disposizioni, già messe in atto con una massiccia presenza di forze dell'ordine in città volta a contrastare il lavoro degli ambulanti abusivi. Lo sciopero della fame durò 5 giorni; ebbe grande risonanza e si concluse con un accordo che aveva il sapore della vittoria riconoscendo di fatto la legittimità della lotta. Dopo un quarto di secolo (e dopo gli omicidi del 2011) l'artista marocchino Malik Nejmi propone una rilettura di quelle vicende basandosi su materiale documentario in gran parte inedito, conservato e messo a disposizione dal fiorentino che fece tutto lo sciopero della fame coi senegalesi - e che ritiene sia giunto il momento per scrivere e studiare questa storia straordinaria. [Roberto Bianchi - Università di Firenze]

In 1990, Florence was the scene of the first struggle ever conducted in Italy by an organization of immigrant workers. The leader was the Senegalese group, organized in a 'community' with a president that would coordinate and represent them. Taking a stance against repressive provisions decided by the Mayor of Florence in agreement with the central authorities, the Senegalese set up a protest with an all-out hunger strike in Piazza S. Giovanni, just in front of the Battistero. They demanded the withdrawal of those provisions, already enforced with substantial help from law enforcement officers to fight illegal sellers. The hunger strike lasted for five days. It caused uproar, ending with an agreement that tasted like victory, and de facto acknowledged the legitimacy of their fight. After a quarter of century (and the 2011 murders), the Moroccan artist Malik Nejmi proposes a reinterpretation of those events based on mostly unpublished documentary materials, preserved and made available by a citizen of Florence who shared the hunger strike with the Senegalese people. He now thinks it's time to write and study this extraordinary story. [Roberto Bianchi - Università di Firenze]

MALIK NEJMI

## I MORTI NON SONO MORTI THE DEAD ARE NOT DEAD

Era il 13 dicembre del 2011 quando a Firenze, tra la folla e i banchi del mercato in piazza Dalmazia, due senegalesi, Samb Modou e Mor Diop, vengono feriti mortalmente a colpi di pistola dalla furia omicida di un fanatico razzista. Malik Nejmi ritorna su questo tragico fatto di cronaca esattamente due anni dopo, nel dicembre del 2013, quando le famiglie delle vittime e alcuni membri della comunità senegalese fiorentina si riuniscono in una preghiera collettiva per ricordare i propri cari scomparsi. A questo momento di intimo raccoglimento intorno alla lettura del Corano si alternano le immagini di una Firenze che manifesta solidarietà verso la comunità senegalese e che protesta contro ogni forma di razzismo. I volti in preghiera, come quelli arrabbiati dei manifestanti, sono la testimonianza di un profondo dolore, ma anche dell'immortalità di due uomini il cui sacrificio rappresenta un monito per l'umanità in un'epoca che urla disperatamente all'integrazione e alla solidarietà. Quei "morti non sono morti, i morti non sono mai partiti - dice Pape Diaw ai manifestanti citando il poeta senegalese Birago Diop - Sono gli spiriti che ritornano, i morti sono nelle lacrime di un bambino, sono nell'acqua che beviamo (...). Ascoltiamo la voce dell'acqua". (c.m.)

Florence, December 13th, 2011. Among the crowd and the stalls of the market in Piazza Dalmazia, two Senegalese, Samb Modou and Mor Diop, were mortally wounded by gunshots fired with homicidal fury by a fanatical racist. Malik Nejmi came back to this tragic event two years later, in December, 2013, when the victims' families and some members of the Florence Senegalese community joined in a collective prayer to remember their beloved. This moment of private recollection revolving around the reading of the Quran alternates with images of a city, Florence, showing solidarity toward the Senegalese community and protesting against all forms of racism. Faces in prayer as well as the angry expressions of the protesters are testament to a deep grief but also the immortality of two men, whose sacrifice represents a warning for mankind in an era screaming desperately for integration and solidarity. *I morti non sono morti*, "Those dead are not dead," says Pape Diaw to the protesters, quoting the Senegalese poet Birago Diop, "they are returning spirits, the dead are in the teardrops of a child, are in the water that we drink (...). Let us listen to the voice of water." (c.m.)



Italia, Francia, 2014, 26', col. e b/n

Regia: Malik Nejmi  
Fotografia: Federico Martucci  
Montaggio: Cyrill Curchod  
Suono: Alessandro Rolla, Mathieu Gaborit, Jules Wisocki  
Produzione: Imagin film, Villa Médicis, Académie de France à Rome  
Institut Français de Florence, Fondation Nationale d'Arts Graphiques et Plastiques

Contatto: Malik Nejmi  
Email: maliknejmi@yahoo.fr

**SELEZIONE ACID  
PER IL 56° FESTIVAL DEI POPOLI**

ACID SELECTION  
FOR THE 56TH FESTIVAL DEI POPOLI



## SELEZIONE ACID PER IL 56° FESTIVAL DEI POPOLI

In collaborazione con ACID, Institut français Firenze, Institut français Italia, Ambasciata di Francia e con la partecipazione di SCAM (Société Civile des Auteurs Multimédia, Francia)

**ACID – Associazione per la diffusione del cinema indipendente** – è un'associazione francese di cineasti che dal 1992 sostiene la diffusione in sala di film indipendenti e si adopera per creare occasioni di incontro fra le opere, gli autori e il pubblico. Ogni anno i cineasti della ACID scelgono di "accompagnare" una trentina di lungometraggi, sia di finzione sia documentari. La scelta delle opere è guidata dall'innamoramento per un'opera e dalla volontà di dare visibilità a registi che spesso non hanno un distributore. 9 fra questi film vengono proiettati all'interno della sezione parallela della ACID che si tiene ogni anno al Festival di Cannes. La presenza di documentari è sempre stata forte nella selezione della ACID, fin dalla sua fondazione. Fra gli autori scoperti alla ACID Cannes o i cui primi passi sono stati incoraggiati dalla ACID possiamo ricordare Jean-Pierre Thorn, Claire Simon, Denis Gheerbrant, Nicolas Philibert, Henri-François Imbert, Vincent Dieutre, Didier Nion, Mariana Otero, Raed Andonti, Claus Drexel, Emmanuel Gras, Ioanis Nuguet... Siamo quindi molto onorati di far parte del Focus speciale della presente edizione del Festival dei Popoli, dato che i nostri obiettivi e la nostra missione sono molto simili a quelli del festival di Firenze: sostenere autori audaci e permettere al pubblico, il più ampio possibile, di scoprire il loro lavoro.

### COME LAVORIAMO

#### In sala:

L'obiettivo dell'Associazione è mostrare i film nel corso del tempo, soprattutto in città di piccola e media grandezza, affinché tutti gli spettatori abbiano la possibilità di accedere alle opere dei registi. Lavorando in stretto collegamento con i distributori, la ACID promuove i film scelti presso i programmatori di oltre 300 sale indipendenti, e per agevolare la tenuta dei film in sala anche mesi dopo l'uscita a livello nazionale, richiamando l'attenzione di vari tipi di pubblico, organizza ogni anno oltre 300 incontri, letture e concerti con i registi, gli sceneggiatori, gli attori e i compositori dei film.

#### Nei festival e nelle università all'estero:

I film che la ACID sostiene vengono visionati nel corso dell'anno dai programmatori di un centinaio di festival internazionali. In questo modo, questi partner hanno la possibilità di scoprire e accedere a lavori che spesso sono privi della figura del distributore o dell'agente. Quando i film vengono selezionati, la ACID organizza, coprendone i costi, i viaggi per gli autori dell'opera, dando loro l'occasione di incontrare un pubblico internazionale e altri professionisti del settore. La ACID organizza ogni anno oltre 100 incontri presso i Festival di Montreal, New York, Busan, Buenos Aires, Pechino, Istanbul...

#### Con il pubblico:

La ACID ha creato una rete di spettatori. L'educazione all'immagine svolge un ruolo essenziale all'interno delle attività portate avanti dalla ACID in partenariato con provveditorati agli studi, licei, università e associazioni culturali, fra cui possiamo ricordare l'organizzazione di proiezioni nelle scuole e di atelier in centri vacanze e istituzioni carcerarie. La ACID si incarica anche della pubblicazione di materiale didattico al momento dell'uscita del film in sala. La ACID inoltre lavora nell'arco di tutto l'anno alla **definizione di proposte politiche** mirate a una migliore diffusione del cinema indipendente, luogo di solidarietà in cui convergono cineasti di generazioni diverse e origini disparate.

## ACID SELECTION FOR THE 56TH FESTIVAL DEI POPOLI

In cooperation with ACID, the Institut français Firenze, Institut français Italia, and the Embassy of France with the participation of SCAM (Société Civile des Auteurs Multimédia, France)

**ACID – Association for the distribution of Independent Cinema** – is an association of film directors which, since 1992, has been promoting the cinema distribution of independent films and encouraging debates between the authors and the audiences. Every year, ACID filmmakers choose to support 20 to 30 feature films, usually half fictions and half documentaries. To do so, they follow their love for a film and wish to give visibility to directors whose work is scarcely distributed. 9 of those films are screened in ACID own parallel section at the Cannes Film Festival. Documentaries were strongly represented in ACID choices as soon as the association was funded. Among the authors discovered in *ACID Cannes* or supported by ACID at their beginnings are: Jean-Pierre Thorn, Claire Simon, Denis Gheerbrant, Nicolas Philibert, Henri-François Imbert, Vincent Dieutre, Didier Nion, Mariana Otero, Raed Andonti, Claus Drexel, Emmanuel Gras, Ioanis Nuguet... We are thus very honored to be part of this special focus this year in Florence since our goals and missions are very close to the festival's: supporting daring authors and allowing the widest audience possible to discover their work.

### HOW DOES ACID WORK?

#### With cinemas:

ACID aims to build the exposure of films over time, primarily in small and medium-sized cities, to ensure that all audiences have access to films. Working closely with distributors, ACID promotes films among cinema programmers in over 300 independent venues.

In order to facilitate this exposure several months after the film's national release and to appeal to various audiences, every year, ACID organizes over 300 discussions, readings and concerts with directors, scriptwriters, actors, composers.

#### With festivals and universities abroad:

The films supported by ACID are viewed throughout the year by programmers from 100 festivals worldwide. It allows these partners to discover and access films that often do not have a distributor or a sales agent. Once the films are programmed, ACID organizes and covers the filmmakers' trips, thus giving them the opportunity to meet international audiences as well as professionals. Each year, over 100 encounters are initiated by ACID in Montreal, New York, Busan, Buenos Aires, Beijing, Istanbul...

#### With audiences:

ACID has created a network of audience members. Education is also an important part of the activities of ACID through partnerships with boards of education, high schools, universities, cultural associations as well as the organization of screenings for schools and workshops in vacation centres and penitentiaries. ACID also publishes pedagogical documents at the moment of the film release.

All year long **ACID also works on political proposals** to improve the distribution of independent cinema; a place of solidarity where filmmakers of all generations and backgrounds come together.



Spagna, 2012, 91', col.

Regia, soggetto: Renate Costa  
Fotografia: Carlo Vásquez  
Montaggio: Núria Esquerra,  
Carlos García  
Suono: Amanda Villaveja  
Produzione: Estudi Playtime  
Distribuzione: Urban Distribution  
International

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@lacid.org

Renate Costa ha studiato Regia documentaria a Cuba. Dal 2006 vive a Barcellona, dove ottiene il Master in Documentario di Creazione presso l'Università Pompeu Fabra. Lavora in Paraguay come produttrice e nel 2007 debutta come regista con il cortometraggio documentario *Che yvotymi – Mi pequeña flor*. *Cuchillo de Palo* ha vinto il premio come miglior film del 51° Festival dei Popoli.

Renate Costa studied Documentary Filmmaking in Cuba. Since 2006 she has lived in Barcelona, where she obtained her Master in Creative Documentary from Pompeu Fabra University. She worked in Paraguay as producer and in 2007 she debuted as a director with the short documentary film *Che yvotymi – Mi pequeña flor*. *Cuchillo de Palo* won the Best Film Award of the 51st Festival dei Popoli.

Filmografia:  
2011: Resistente  
2010: Cuchillo de palo  
2007: Che yvotymi  
Mi pequeña flor  
2005-6: Historias del camino (TV)



RENATE COSTA  
**CUCHILLO DE PALO**  
CUCHILLO DE PALO / 108

Renate Coste rievoca con affetto la figura di suo zio, arrestato insieme ad altri dissidenti del regime (in quella operazione che oggi è conosciuta come «la lista dei 108»), torturato, rilasciato nell'indifferenza generale e morto di «tristezza» – come dicevano i suoi familiari. La sua è un'inchiesta personale e politica, in un paese che non ha ancora fatto i conti con il proprio passato. Tra ricordi, materiali d'archivio, testimonianze di compagni di lotta dello zio e di parenti, *Cuchillo de palo* tratteggia un quadro estremamente ricco di una situazione oppressiva ancora poco nota nello stesso Paraguay. Spesso evocata e raramente in campo, se non in poche furtive immagini, la figura di Rodolfo funziona come un rivelatore. Se la sua presenza in vita dava fastidio, ora il suo ricordo – riportato in superficie dall'ostinazione di Renate Costa – esalta per contrasto la storia di un paese e la mentalità di una famiglia. Quasi impercettibilmente lo sguardo della regista si sposta verso suo padre con il quale instaura un serrato faccia a faccia, in cui senso di rivolta e reciproco tentativo di comprensione fanno tutt'uno. Oltre la cronaca e l'autobiografia, emerge il quadro di una nazione su cui ancora pesa una mentalità «machista» e discriminatrice, che fatica a considerare il prossimo in tutta la sua diversità. Al suo esordio nel lungometraggio, Renate Costa firma un film politico coraggioso dalla struttura narrativa elaborata e accattivante. (Carlo Chatrian per per 51° Festival dei Popoli)

Renate Coste affectionately recalls his uncle, a man arrested with other dissidents (in an operation now known as «the list of 108»), tortured, released to widespread indifference, who later died of «sadness», as those who knew him said. Coste's investigation is both personal and political, in a country that has yet to come to terms with its past. Using remembrances, archival footage, testimonials of fellow resistance members and relatives, *Cuchillo de palo* paints an extremely rich picture of an oppressive period yet to be full recognized in Paraguay itself. Often recalled and rarely shown, appearing in just a few passing shots, Rodolfo is still a revealing figure. If in life he was deemed an irritant, in memory – brought to light thanks to Renate Costa's persistence – he is exalted in contrast to his country's history and his family's mentality. Almost imperceptibly, the director turns his gaze on his father, with whom he has an intense «tête-à-tête», capturing at once a sense of revolt as well as an attempt to understand one another. Beyond chronicle and autobiography emerges the portrait of a nation weighed down by a discriminatory, macho mentality, struggling to accept its fellow man in all his variety. In his debut feature, Renate Costa makes a politically courageous film built around an elaborate and winning narrative. (Carlo Chatrian for 51st Festival dei Popoli)

RAED ANDONI  
**FIX ME**

Raed Andoni ha quarant'anni, come l'occupazione israeliana della Cisgiordania, e soffre di una persistente emicrania. A partire da questa cefalea invalidante, ha lavorato ad un film in cui l'intimo entra in risonanza con il destino collettivo del suo popolo. Percorrendo dei paesaggi smantellati, Raed Andoni conduce l'inchiesta, riassume i suoi ricordi mancanti – interroga il suo terapeuta, i suoi amici, la sua famiglia – passa i *check-point* con insistente ripetizione. *Fix Me* tratta della permeabilità, della porosità: mostra come la storia dei territori occupati si sia insidiosamente insinuata nel corpo del cineasta. Usando la giustapposizione, l'opposizione, l'intreccio stesso di certi piani, il film interroga anche con finezza, tutta la complessità di una realtà storica. Attraverso il suo ritmo, la sua densità, la bellezza delle inquadrature, la musicalità della colonna sonora, il progredire del suo pensiero, *Fix Me* agisce come un antidoto alla guerra. Con il suo *humor* e la sua intelligenza, costituisce un meraviglioso e sottile "gesto dell'ombrello" agli estremisti dei due bordi. (Raphaël Mathie e Aurélie Georges, cineasti)

Raed Andoni is now forty years old, just like the Israeli occupation of the West Bank. He's suffering from persistent headache. Departing from this incapacitating cephalgia, he has worked on a film in which his inner self resonates with the collective destiny of his people. Travelling across landscapes torn apart, Raed Antoni conducts his investigation, assembles the missing memories – questioning his therapist, friends, and family – and crosses checkpoints in an endless iteration. *Fix Me* deals with permeability and porosity: it exposes how the history of the occupied territories has insidiously seeped into the filmmaker's body. By juxtaposing, opposing, at times intertwining certain takes, the film equally questions the whole complexity of a historical reality with subtlety. By way of its rhythm, density, the beauty of its shots, the musicality of the soundtrack, and the thought process it represents, *Fix Me* works like an antidote to war. Playing with humour and intelligence, it makes a V-sign at the extremists of both sides. (Raphaël Mathie and Aurélie Georges, film-makers)



Francia, Palestina, Svizzera, 2009, 98', col.

Regia: Raed Andoni  
Sceneggiatura: Raed Andoni e Olivier Lorelle  
Fotografia: Philippe Zumbunni e Aldo Mugnier  
Montaggio: Tina Baz Legal  
Musica: Erik Rug  
Produzione: Les Films de Zayna  
Distribuzione: Sophie Dulac  
Distribution, Rouge International, Darfilm

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@lacid.org

Raed Andoni è un regista e produttore Palestinese che ha lavorato dal 1997 nel cinema indipendente. È co-fondatore della casa di produzione DAR FILMS a Ramallah.

Raed Andoni is a Palestinian film director and producer who has worked since 1997 in independent cinema. He is co-founder of the production company DAR FILMS.

Filmografia  
2010: Fix Me  
2006: Improvisation

Francia, Svizzera, 2014, 105', col.

Regia: Mehran Tamadon  
Fotografia: Mohammad Reza Jahanpanah, Reza Abiat  
Montaggio: Mehran Tamadon, Marie-Hélène Dozo, Luc Forveille, Olivier Zuchuat  
Suono: Ali-Reza Karimnejad  
Produzione: L'atelier documentaire  
Distribuzione: DOC & FILM International

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@lacid.org

Mehran Tamadon è arrivato in Francia all'età di 12 anni, nel 1984. Ha frequentato la scuola di Architettura di Parigi - La Villette, e si è diplomato nel 2000, quando è tornato in Iran per quattro anni dove ha lavorato come architetto. Dal 2002, ha dato alla sua carriera un orientamento decisamente artistico. Nel 2004 ha realizzato il suo primo documentario, *Behesht Zahra*, presentato in numerosi festival internazionali. *Bassidji* (2009), sui difensori della repubblica islamica in Iran, è il suo primo lungometraggio, presentato al 50° Festival dei Popoli. Nel 2014 ha realizzato *Iranien*, vincitore del Cinéma du Réel.

Mehran Tamadon arrived in France at the age of 12, in 1984. He attended the school of Architecture of Paris-La Villette, and received his diploma in 2000 and he returned to Iran for four years and worked as an architect. Since 2002, he has given his career a distinctly artistic orientation. In 2004 he realized his first medium-length documentary, *Behesht Zahra / Mothers of Martyrs*, presented in numerous international festivals. *Bassidji* (2009), about the defenders of the Islamic republic of Iran, is his first long documentary, presented at the 50th Festival dei Popoli. Last year he did *Iranien*, which won the Cinéma du réel.

Filmografia  
2014: *Iranien*  
2009: *Bassidji*  
2004: *Behesht Zahra / Mothers of Martyrs*

## MEHRAN TAMADON IRANIEN IRANIAN

Mehran Tamadon è riuscito a convincere quattro mullah, partigiani della Repubblica Islamica d'Iran, a convivere e discutere con lui per due giorni e una notte. Questo film a porte chiuse e avvincente, in cui il dibattito si mescola alla vita quotidiana, aiuta a riflettere in profondità sul "come vivere insieme" tra uomini dalle convinzioni opposte. Può un ateo vivere con un religioso? Si può approdare a un bene comune a partire dal confronto di idee? Come opporsi senza "manganello il nemico", secondo la formula di Tzvetan Todorov? Girato in Iran da un giovane regista iraniano residente in Francia, il film è una vera performance documentaria e cinematografica. Quattro anni di preparativi vissuti ed appassionanti per arrivare a questi due giorni di riprese. La riuscita del film è legata alla sua stessa ideazione, alla coraggiosa determinazione e allo straordinario humor di Tamadon nel confrontarsi con l'intolleranza davanti alla macchina da presa e con uno dei quattro mullah filmati, maestro dell'arte oratoria. [Michka Gorki, cineasta membro dell'ACID]

Mehran Tamadon managed to convince four mullahs, the supporters of the Islamic Republic of Iran, to come live and talk with him for two days and one night. This closed-door, intriguing film, in which discussion mixes with everyday life, helps to delve into how people from opposing creeds are supposed to live together. Can an atheist live alongside a religious person? Can you attain the common good departing from the exchange of views? How to confront each other without 'bludgeoning the enemy,' to quote Tzvetan Todorov? Shot in Iran by a young Iranian film-maker who lives in France, the film is a real documentary and cinematic feat. It took him four years of passionate preparation to get to the two-day shooting. The film's success has to do with its very inception as well as Tamadon's brave determination and extraordinary humour in confronting intolerance in front of the camera, and especially one of the four mullahs, a master of eloquence. [Michka Gorki, ACID member and film-maker]



## ANNA ROUSSILLON JE SUIS LE PEUPLE I AM THE PEOPLE

*Je suis le peuple* di Anna Roussillon è un grande documentario, di quelli che ci accompagnano persistentemente, tanto che, per tutta la durata del film, rimane forte la sensazione di aver fatto degli incontri belli, inaspettati, indimenticabili. Conosciamo Farraj e con lui scopriamo tutta una famiglia, i suoi vicini, i suoi amici. È un piccolo popolo, quello di un villaggio non lontano da Luxor, a 700km a sud de Il Cairo. Dopo un incontro in un campo nel 2009, Anna Roussillon e Farraj sono diventati amici. La regista ci invita a questa amicizia che mette in scena con immenso talento. Nel 2011, allo scoppio della rivoluzione in Egitto, decide di filmare lontano da piazza Tahrir, là dove Farraj vive con la sua famiglia. Spettatori della caduta del regime di Mubarak che seguono su un vecchio televisore, gli abitanti di questo villaggio sono anch'essi rivoluzionari. Anna Roussillon condivide con loro l'entusiasmo di questo vento di libertà, le speranze di cambiamento, i dubbi, perché lontano dalla capitale niente sembra davvero muoversi. Realizzato a misura d'uomo, il film si svolge in un villaggio circondato dai campi e isolato dal tormento che agita Il Cairo. Farraj e la sua famiglia vi sperimentano la democrazia. Al loro fianco, con lucidità, humor e generosità, la cineasta ci offre una bella lezione di politica e umanità. [Marianne Tardieu, Régis Sauder, cineasti membri dell'ACID]

Anna Roussillon's *Je suis le peuple* is a great documentary, of the kind that accompanies you throughout life. While you watch the film, it feels like meeting beautiful, unexpected, and unforgettable people. We meet Farraj, and with him we discover a family, his neighbours, and his friends. Those who live in a village not far from Luxor, 700 km south of Cairo, are a little people. Anna Roussillon and Farraj met in a camp in 2009 and struck a friendship. The film-maker invites us over to this friendship, that she records with immense talent. In 2011, when the revolution broke out in Egypt, she decided to go filming far from Tahrir Square, namely where Farraj lives with his family. Even if they watch the overthrow of Mubarak's regime on an old TV set, the inhabitants of this village are revolutionaries too. Anna Roussillon shares their enthusiasm for the winds of freedom, their hopes for change, their doubts, because far from the capital nothing seems to change actually. A people-oriented film, it is set in a village surrounded by fields and isolated from the protest shaking Cairo. Farraj and his family experiment with democracy there. By their side, with humour and generosity, the film-maker lucidly gives us a lesson in politics and humanity. [Marianne Tardieu, Régis Sauder, ACID members and film-makers]



Francia, 2014, 111', col.

Regia, soggetto: Anna Roussillon  
Fotografia: Anna Roussillon  
Montaggio: Saskia Berthod, Chantal Piquet  
Suono: Terence Meunier, Jean-Charles Bastion  
Produzione: Narratio Films, Hautlesmains Productions  
Distribuzione: Docks 66

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@lacid.org

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Nata nel 1980 a Beirut, Anna Roussillon è cresciuta al Cairo e poi si è trasferita a Parigi. Laureata in arabo, insegna a Lione, traduce testi letterari, partecipa a programmi radiofonici e lavora su diversi progetti cinematografici che hanno a che fare con l'Egitto. *Je suis le peuple* è il suo primo documentario.

Born in 1980 in Beyrouth, Anna Roussillon grew up in Cairo, then moved to Paris. Graduated in Arabic, she teaches in Lyon, translates literary texts, participates in radio programs, while working on various film projects in relation with Egypt. *Je suis le peuple* is her first feature documentary.

Filmografia  
2015 *Je suis le peuple*



Francia, Qatar, 2012, 85', col.

Regia, soggetto: Namir Abdel Messeeh  
Sceneggiatura: Namir Abdel Messeeh, Nathalie Najem, Anne Paschetta  
Fotografia: Nicolas Duchêne  
Montaggio: Sébastien de Sainte Croix  
Suono: Julien Sicart  
Musica: Vincent Segal  
Produzione: Oweda films  
Coproduzione: Doha Film Institute  
Distribuzione: Doc and Films

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@lacid.org

Namir Abdel Messeeh nasce in Egitto da una famiglia copta. Ha studiato cinema a Parigi ed ha esordito alla regia nel 2004 con il cortometraggio *Quelque chose de mal*, ma nel 2006 trova un linguaggio più personale attraverso il documentario con *Toi, Waguih. La Vierge, les Coptes et moi* è stato presentato in anteprima al Doha Tribeca Film Festival 2011, dove è stato premiato come miglior documentario, e poi in Panorama Dokumente alla Berlinale 2012.

Namir Abdel Messeeh was born in Egypt in a Coptic family. He studied film in Paris and made his directorial debut in 2004 with the short film *Quelque chose de mal*, but in 2006 he finds a more personal language through the documentary with *Toi, Waguih. La Vierge, les Coptes et moi* was premiered at the Doha Tribeca Film Festival 2011, where it was awarded best documentary, and then was shown at the Berlinale 2012 in Panorama Dokumente.

Filmografia  
2012: *La Vierge, les Coptes et moi*  
2006: *Toi, Waguih*  
2004: *Quelque chose de mal*



NAMIR ABDEL MESSEEH

## LA VIERGE LES COPTES ET MOI

*La Vierge, les Coptes et moi* o le tribolazioni di un cineasta in Egitto alla ricerca del suo film e delle apparizioni della Vergine Maria. Alternando documentario, reportage, *making of*, per poi diventare pura finzione, il film gioca libero da ogni genere cinematografico e, con humor e autoderisione, affronta anche questioni delicate e intime come i sentimenti religiosi e la fede. Cucendosi addosso un personaggio di *beautiful loser*, il cineasta viaggia senza tabella di marcia nel suo paese di origine. Guidato dall'idea fissa, quasi ossessiva, di fare un film sui cristiani d'Egitto, si scontra con la reticenza dei suoi parenti e soprattutto quella del suo produttore... Solo contro tutti, il regista non molla e osa tutto. Fiancheggiato da una minacciosa madre copta che va in suo soccorso, si mette in testa di convincere tutto il villaggio ad aiutarlo a mettere in scena un'apparizione della Vergine. Improbabile e divertente, il film interroga il sacro, il potere dell'immagine e della rappresentazione. Un'ode alla magia del cinema che ci rimanda al nostro immaginario e al nostro bisogno di meraviglia. Che sia vero o falso, poco importa: l'importante è crederci. [Delphine Deloget e Armel Hostiou, cineasti]

*La Vierge, les Coptes et moi*, or *The Tribulations of a film-maker in Egypt in search of a film to make as well as some apparitions of the Virgin Mary*. Alternatively a documentary, reportage, making-of, and pure fiction, the film freely mocks all film genres. With humour and a bit of self-deprecation, it manages to approach as sensitive and intimate issues as religious feeling and faith. The film-maker makes up a character along the lines of the beautiful loser and travels across his native country without a map. Guided by the idea, almost an obsession, of making a film about the Christians of Egypt, he crosses swords with the reticence of his family, but especially with his producer... Alone against the world, Namir Abdel Messeeh doesn't give up and dares everything. With a truculent Coptic mother by his side, he decides to persuade an entire village to put up an apparition of the Virgin Mary. At once unlikely and cheerful, the film unassumingly questions the sacred and the power of the image as well as of representation. An ode to the magic of cinema, it refers the viewers to their own imagination and need for wonder... with cinema being indeed a story of miracles and moments of grace. True or false, it doesn't matter – it's the believing that counts. [Delphine Deloget and Armel Hostiou, film-makers]

KAVEH BAKHTIARI

## L'ESCALE STOP-OVER

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

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



Francia, Svizzera, 2013, 100', col.

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

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@lacid.org

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

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

Filmografia  
2013: *L'Escale*  
2007: *The Suitcase*



Francia, 2010, 69', col.

Regia: Régis Sauder  
Fotografia: Régis Sauder  
Montaggio: Florent Mangeot  
Suono: Pierre-Alain Mathieu  
Con: Abou, Albert, Anaïs, Armelle, Aurore, Cadiatou, Chakirina, Gwenaëlle, Laura, Manel, Mona, Morgane, Sarah, Virginie, Wafa  
Produzione: Nord Ouest Documentaires  
Distribuzione: SHELLAC

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@acid.org

Nella sua carriera di documentarista Régis Sauder ha scelto di entrare nei luoghi dove la parola è forte, necessaria ma spesso inascoltata: a scuola, in ospedale, in carcere... Il suo cinema testimonia lo sforzo di coloro che operano nelle istituzioni volte a creare una società più giusta.

In his career as a documentary filmmaker Régis Sauder has chosen to enter the places where the word is strong, necessary but often unheeded: schools, hospitals, prisons... His cinema testifies to the efforts of those who work in institutions aimed at creating a more just society.

Filmografia  
2012: Être là  
2011: Nous, princesses de Clèves  
2009: Je t'emmène à Alger  
2008: L'Année prochaine à Jérusalem  
2003: Passeurs de vie

Cosa significa amare, esprimere le proprie emozioni o nascondere, seguire gli insegnamenti dei propri genitori, le loro aspettative o disattenderle, pensare al futuro, al lavoro, al matrimonio... in età adolescenziale? Dagli intrighi di un claustrofobico sistema di corte, quella di Enrico II, i drammi della "Principessa di Clèves" (primo romanzo psicologico moderno) rivivranno nel Lycée Diderot di Marsiglia attraverso gli occhi di Aurore, Albert, Manel, Cadiatou, Abou ed i loro compagni. La macchina da presa di Régis Sauder accompagnerà questi ragazzi nella rilettura di un romanzo che li porterà alla progressiva identificazione con i suoi protagonisti. In un viaggio di formazione che segnerà il passaggio ad una nuova fase della vita, seguiremo il loro percorso costellato di dubbi, paure, confusioni ed emozioni che travolgono l'esistenza adolescenziale e che culmineranno nel conseguimento della maturità. E mentre la parola letta e recitata diventerà sempre meno distinta da quella raccontata dalle giovani vite, la penna di Madame de La Fayette continuerà a vivere attraverso le storie di questi adolescenti, nuove principesse di Clèves e nuovi duca di Nemours. (c.m.)

RÉGIS SAUDER

## NOUS, PRINCESSES DE CLÈVES

What is the meaning of loving, expressing or concealing your emotions, following or disregarding your parents' teachings and expectations, thinking of future, a job, marriage... when you're in your teens? The dramas and intrigues of a claustrophobic royal court system, like that of Henri II, from the *Princesse de Clèves* (the first modern psychological novel) take new life in the Lycée Diderot of Marseille through the eyes of Aurore, Albert, Manel, Cadiatou, Abou, and their classmates. The camera of Régis Sauder accompanies these boys and girls who reinterpret the novel and progressively identify with its characters. In a journey of formation that actually marks a coming of age, we will follow the doubts, fears, confusion, and emotions that overwhelm their adolescents' lives and culminate in their baccalaureates. While read and recited words become less and less distinguishable from the words that actually tell these young lives, Madame de La Fayette's pen still lives through the stories of these teenagers, new princesses of Clèves and new dukes of Nemours. (c.m.)



## EMILIE BRISAVOINE PAULINE S'ARRACHE OH LA LA PAULINE!

*Pauline s'arrache* è un documentario che ci conduce nel cuore della movimentata vita di Pauline, 15 anni, filmata oggi dalla sua sorellastra, Emilie Brisavoine. Pauline, la beniamina, è la sola dei suoi fratelli rimasta a vivere con i propri atipici genitori: la madre, un ex-regina della notte innamorata di un giovane travestito, suo padre. La convivenza tra Pauline e la sua famiglia è esplosiva. In contrapposizione, arrivano le immagini della sua infanzia, archivi famigliari spesso crudeli, talvolta teneri, sempre inaspettati. Nei filmati di famiglia, Pauline è ai margini dell'inquadratura, dietro questo padre esibizionista e questa madre eccentrica. La camera di Emilie Brisavoine, invece, la pone al centro, nella luce: perché la Pauline di oggi è bella, ostinata, divertente, snervante, un sorriso travolgente, follemente innamorata di un giovane musicista. E vuole capire chi è e chi sono i suoi genitori. *Pauline s'arrache* è un film vorticoso, le cui linee si muovono costantemente. La sua incredibile forza risiede nel non lasciare mai lo spettatore a riposo: chi è chi? Quelle sfuriate sono per scherzare o per far male? Una festa gioiosa o una festa crudele? E quei bambini? E Pauline? Nella sua vita, nulla è semplice, né il genere dei suoi genitori, né l'amore che sentono per lei, né tantomeno i ricordi d'infanzia che sono al contempo magici e tragici. [Marianne Tardieu, Régis Sauder, cineasti membri dell'ACID]

*Pauline s'arrache* is a documentary leading us to the core of the restless life of Pauline, a 15 year-old girl, filmed by her stepsister, Emilie Brisavoine. Pauline, the preferred one, is the only one among her brothers to keep living with her atypical parents: her mother, a former queen of the night who fell in love with a young transvestite, her father. The cohabitation of Pauline and her family is explosive. As a contrast, images of her childhood are shown, some family archives that are often cruel, sometimes tender and always unexpected. In the family videos, Pauline is always in the shadow of her exhibitionist father and her eccentric mother. However, Emilie Brisavoine's camera puts her at the core, in the spotlight: because today's Pauline is beautiful, stubborn, fun, annoying, an overwhelming smile and is foolishly in love with a young musician. She also wants to understand who is her and who are her parents. *Pauline s'arrache* is a rollercoaster of a film, with constantly moving lines. Its incredible force is not giving the spectator a moment to rest: who's who? Are those fits of anger a joke or are they intended to hurt? Is it a joyful or cruel feast? And what about those children? What about Pauline? In her life nothing is simple, not even her parents' gender, nor the love they feel for her, nor even her childhood memories which are, at the same time, magical and tragic. [Marianne Tardieu, Régis Sauder, ACID members]



Francia, 2015, 88', col.

Regia, soggetto: Emilie Brisavoine  
Fotografia: Emilie Brisavoine  
Montaggio: Karen Benainous  
Suono: Simon Apostolou  
Produzione: Nicolas Anthomé,  
bathysphere productions  
Distribuzione: Jour2Fête

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@acid.org

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Émilie Brisavoine è un'attrice francese, anche regista e direttrice della fotografia. Il suo primo lungometraggio è *Pauline s'arrache*, presentato in anteprima da ACID a Cannes IFF 2015.

Émilie Brisavoine is a French actress, director and director of photography. Her feature debut is *Pauline s'arrache*, which premiered at ACID in Cannes IFF.

Filmografia  
2015: Pauline s'arrache

Svizzera, Francia, Germania, 2015,  
92', col. e b/n

Regia, soggetto: Jean-Gabriel Périot  
Montaggio: Jean-Gabriel Périot  
Ricerche d'archivio: Emmanuelle Koenig-Rudiger  
Suono: Etienne Curchod, Laure Arto-Toulot  
Musica: Alan Mumenthaler  
Produttore: Nicolas Brevière  
Coproduttori: David Epiney, Meike Martens  
Produzioni: Local Films (Francia), Alina Film (Svizzera), Blinker Filmproduktion (Germania)  
Distribuzione: Films Boutique

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@acid.org

Jean-Gabriel Périot lavora come video artista, direttore della fotografia, montatore e regista. Sviluppa progetti cinematografici con *found footage* e materiale d'archivio. *Une Jeunesse Allemande* è il suo primo lungometraggio.

Jean-Gabriel Périot works as a video artist, cinematographer, editor and director and makes film projects using found footage and archive material. *Une Jeunesse Allemande* is his feature debut.

Filmografia selezionata  
2015: Une Jeunesse Allemande  
2014: We are become Death  
2013: L'optimisme  
2012: The Devil  
2011: Looking at the dead  
2010: Les barbares  
2009: L'art délicat de la matraque  
2007: Nijuman no borei  
2006: Under Twilight  
Eût-elle été criminelle...  
2005: Dies Irae  
Undo  
2004: We are winning don't forget  
2002: Avant j'étais triste



JEAN-GABRIEL PÉRIOT  
**UNE JEUNESSE ALLEMANDE**  
A GERMAN YOUTH

Era la fine degli anni '60 quando la gioventù tedesca, figlia disincantata dei sopravvissuti al nazismo e alle macerie della seconda Guerra Mondiale, contestava il sistema di valori dominanti come nel resto del mondo. La protesta si radicalizzò sino ad esprimersi in forme sempre più intransigenti e a sfociare negli atti di violenza che portarono alla genesi della RAF (Rote Armee Fraktion), più comunemente nota come "la Banda Baader-Meinhof". Cosa spinse quei giovani borghesi ribelli ad estremizzare la propria lotta sino a legittimare il terrorismo come unica possibile soluzione per cambiare lo stato delle cose? Périot traccia un *fil rouge* di quella pagina nera della storia tedesca e, attraverso un sapiente montaggio di archivi televisivi, film militanti degli stessi membri della RAF ed estratti di opere cinematografiche dell'epoca, ci fa rivivere le vite di una nuova generazione rivoluzionaria negli "anni di piombo" della Germania Ovest. (c.m.) "Nel caso della RAF, osserviamo un gruppo di giovani tedeschi 'normali' con diritti, risorse ed un brillante futuro ad attenderli. Avevano tra le mani le chiavi di un paese che, negli anni '50, nel rovinoso periodo successivo alle guerre mondiali, era ancora in piena ricostruzione. *Une Jeunesse Allemande* è una vera e propria storia di fallimenti e paure, raccontata attraverso potenti immagini storiche". [Jean-Gabriel Périot]

Late Sixties. The German youth, the disenchanted child of those who had survived Nazism and the ruins of World War II, was protesting against the establishment as other youths were around the world. The dissent became more and more radical and intransigent until it resulted in those acts of violence leading up to the formation of the Rote Armee Fraktion (RAF), commonly referred to as the "Baader-Meinhof Gang." What drove those young bourgeois rebels to bring their fight to such extremes that legitimized terrorism as the only solution to change the state of the things? Périot draws together the elements that formed that dark page of German history by way of a skilful editing of TV footage, militant films realized by RAF members, and excerpts from period movies. Viewers can thus re-experience the lives of a new revolutionary generation from the so-called "years of lead" in West Germany. (c.m.) "In the case of the Red Army, we see a group of "normal" German youths with rights, resources, and a bright future ahead of them. They held the proverbial keys to a country that, in the 1950s, in the crippling aftermath of the world wars, was still immersed in total reconstruction. A German Youth is a real story of failures and fears. A story told through powerful, historical images." [Jean-Gabriel Périot]

JOÃO PEDRO PLÁCIDO  
**VOLTA À TERRA**  
(BE)LONGING

Quattro stagioni ad Uz, minuscolo villaggio nella campagna portoghese. La vita della piccola comunità, oramai decimata dall'emigrazione, si svolge seguendo i ritmi della natura, e da questa traendo sostentamento. L'anziano Antonio è stato emigrante. È tornato a Uz e ora prepara la festa del villaggio. Daniel è un giovane pastore, che sogna l'amore. Lo troverà, forse, proprio alla festa. Bellezza e fatica, vicinanza e solitudine si alternano come le stagioni. *Volta à Terra* è un omaggio alla terra di origine del regista e a un modo di vivere oramai dimenticato, a cui Joao Pedro Placido guarda con nostalgia e realismo. (m.b.)

Four seasons in Uz, a tiny village in the Portuguese countryside. The life of the small community, now decimated by emigration, follows the rhythm of nature, that also sustains their livelihood. Old Antonio was a migrant, who has now come back to Uz. He is preparing the village feast. Daniel is a young shepherd who dreams of love. Perhaps he will find it at the feast. Beauty and fatigue, closeness and solitude alternate, just like the seasons. *Volta à Terra* is the film director's tribute to his native land and a forgotten lifestyle, which Joao Pedro Placido looks at with nostalgia and realism. (m.b.)



Portogallo, Francia, Svizzera,  
2014, 78', col.

Regia: João Pedro Plácido  
Fotografia: João Pedro Plácido  
Sceneggiatura: Laurence Ferreira Barbosa, João Pedro Plácido  
Suono: Dinis Henriques, Hugo Leitão, Denis Séchaud  
Musica: Laurent Vonlanthen  
Produttori: Sandro Aguilar, Joëlle Bertossa, Nora Philippe, Luis Urbano  
Produzioni: O Som e a Fúria, Close Up Films, Les films de láir  
Distribuzione: Pascale Ramonda

Contatto: Amaury Augé, ACID  
Email: festivals@acid.org

João Pedro Plácido ha realizzato lungometraggi, cortometraggi, documentari e spot pubblicitari in tutto il mondo, prima come assistente alle riprese e, dal 2009, come direttore della fotografia. Il suo lavoro ha ricevuto riconoscimenti nazionali e internazionali. *Volta à Terra* è il suo primo film da regista.

João Pedro Plácido has been working in features, shorts, documentaries and commercials all around the world since 2000, first as a camera assistant, and since 2009 as a cinematographer. His work has received national and international awards. *Volta à Terra* is his first film.

Filmografia  
2015: Volta à Terra

A black and white photograph of a sniper in a ghillie suit, viewed from behind. The sniper is positioned in the center-right of the frame, looking down a city street. The street is lined with multi-story buildings, some of which appear to be in a state of disrepair. The sniper's suit is made of a dense, textured material, possibly twigs or grass, designed for camouflage. A rifle is visible on the right side of the frame, partially obscured by the suit. The overall atmosphere is somber and tense.

DE CORRESPONDENT



“De Correspondent” è una piattaforma olandese di giornalismo online che dà spazio ai retroscena, alle analisi delle notizie, al giornalismo investigativo, concentrandosi su storie che tendono a sfuggire ai radar dei media mainstream perché non conformi a ciò che viene oggi inteso come “breaking news”. Questa sezione presenta una selezione di cortometraggi realizzati con l’efficacia del giornalismo d’inchiesta e l’eleganza del cinema.

## IL MANIFESTO DI “DE CORRESPONDENT”

### UN QUOTIDIANO CHE NON SI FERMA ALL'ULTIMORA

“De Correspondent” pubblica notizie su base quotidiana ma il suo scopo è, piuttosto che correre dietro alla mediatizzazione di eventi, alle notizie di maggior richiamo o a quelle più sconvolgenti, andare a scoprire, spiegare e puntare il riflettore sull’andamento delle cose a lungo termine e sulle strutture sottostanti che sono in grado di modellare il nostro mondo.

### DALLE NOTIZIE ALLE NOVITÀ

“De Correspondent” privilegia la pertinenza dei contenuti rispetto all’aggiornamento in tempo reale. Siamo alla ricerca di modalità alternative del fare giornalismo e pratichiamo la trasparenza relativamente alle nostre scelte editoriali e ai dilemmi giornalistici che ci si presentano. Valutiamo le notizie in base a un’approfondita verifica dei fatti e, nel riportarle, teniamo presente i modi in cui i mezzi di comunicazione più diffusi possono influire sulla nostra percezione della realtà.

### GLI IDEALI SONO PIÙ IMPORTANTI DELLE IDEOLOGIE

“De Correspondent” prende atto del fatto, valorizzandolo, che i propri autori non sono automi oggettivi in giro per il mondo a registrare La Verità, bensì esseri soggettivi radicati nei propri ideali e motivati da determinate idee. Se si presume che il lavoro dei corrispondenti sia imparziale e accurato, la stessa aspettativa non si applica alle loro emozioni, auspicando invece di lasciar trasparire la sorpresa, speranza, rabbia o entusiasmo che possono aver ispirato i loro servizi giornalistici.

### TEMI E COLLEGAMENTI

“De Correspondent” ritiene che la tradizionale suddivisione delle notizie in rubriche come cronache nazionali, dal mondo, politica, affari e così via non abbia più senso in una realtà sempre più globalizzata e connessa. “De Correspondent” aspira a impostare i propri servizi in base a temi che trascendano le categorie classiche, fra cui ad esempio privacy, energia, economia del futuro.

### IL GIORNALISMO VIENE PRIMA DEL PROFITTO

Sebbene “De Correspondent” sia un’impresa commerciale, esso si ispira ad un modello economico in base al quale i lettori acquistano qualità piuttosto che essere acquistati dalla pubblicità.

tà. Le maggiori fonti di introiti sono abbonamenti e donazioni, e almeno il 95% dei ricavi viene reinvestito in nuove imprese giornalistiche o sullo sviluppo della piattaforma. Il fine ultimo è il miglioramento del giornalismo, non riempire le tasche degli azionisti.

### DA LETTORI A PARTECIPANTI

“De Correspondent” desidera instaurare con i propri lettori un rapporto duraturo e ricco di significato. Considerati alla stregua di membri di una comunità piuttosto che meri consumatori di contenuti, ai lettori viene chiesto di esprimere la propria opinione su come investire nuovi fondi o di contribuire su determinati argomenti con le proprie competenze. “De Correspondent” ritiene che il rapporto univoco produttore-consumatore fra il mezzo di comunicazione e il pubblico appartenga ormai al passato. Pur sempre vigile rispetto alla propria indipendenza editoriale, “De Correspondent” crede nel coinvolgimento di un pubblico attivo, in quanto essenziale ai fini dell’esistenza di un giornalismo sano e prospero.

### PARTNER, NON SPONSOR

Per evitare di cadere in obbligo nei confronti degli inserzionisti, “De Correspondent” è completamente privo di pubblicità. La principale fonte di guadagno è la tariffa di abbonamento che pagano i lettori, attualmente 60 euro l’anno. “De Correspondent” può entrare in partenariato con terze parti, come università o istituti di ricerca, che però non hanno partecipazione nei guadagni della testata, la quale è in ogni caso tenuta alla trasparenza assoluta relativamente alla natura e ai termini di tali accordi.

### AFFINITÀ DI IDEE ANZICHÉ PRODOTTI MIRATI

In virtù dell’assenza di pubblicità, non è necessario per noi pensare in termini di pubblico target oppure adattare i contenuti al fine di – tanto per fare un esempio – attrarre la fascia di lettori agiata compresa fra i 25 e i 40 anni d’età. Al contrario, chiunque si senta di condividere la visione e la missione di “De Correspondent” è benvenuto. “De Correspondent” considera i propri lettori persone guidate dalla curiosità che non possono venire ridotte a dati demografici.

### IDEALI AMBIZIOSI, ASPETTATIVE MODESTE

“De Correspondent” non aspira a diventare un sostituto dei media dominanti già esistenti, bensì a fare da supplemento ai mezzi tradizionali, colmando un vuoto esistente nell’attuale panorama mediatico. Ciò può essere realizzato guardando al di là della macina di notizie quotidiana che esso offre. In quanto elemento in più invece che sostitutivo, “De Correspondent” è felice di collaborare con altre testate nel momento in cui una collaborazione si configuri fruttuosa e utile.

### COMPLETAMENTE DIGITALE

“De Correspondent” è un medium digitale consultabile su computer, tablet e smartphone; più avanti verranno predisposte le app per ambienti Android, iOS e altri. Sarà anche possibile condividere i contenuti con i non abbonati ma in misura limitata. Forme e capacità si precisano nel tempo attraverso una sperimentazione continua, poiché la piattaforma viene sviluppata secondo le modalità più efficaci al fine di offrire un giornalismo in rete sempre migliore in collaborazione con l’agenzia di design Momkai.



decorrespondent.nl/nieuw

“De Correspondent” is a Dutch online journalism platform that focuses on background, analysis, investigative reporting, and 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 “breaking news”. This section presents a selection of short films that are effective examples of how investigative journalism can meet the good cinema.

## "DE CORRESPONDENT" MANIFESTO

### DAILY, BUT GOING BEYOND THE LATEST NEWS

“De Correspondent” will publish fresh stories on a daily basis, but it aims to uncover, explain, and highlight the long-term developments and underlying structures that have the power to shape our world, rather than speculating about the latest hype, scare, or breaking news story.

### FROM ‘NEWS’ TO ‘NEW’

“De Correspondent” prioritizes relevance over recentness, looks for alternative ways of doing journalism, is transparent about its journalistic choices and dilemmas, values thorough fact-checking, and takes into account in its own reporting the ways in which the wider news media shape our perceptions of the world.

### IDEALS OVER IDEOLOGY

“De Correspondent” recognizes and values the fact that its authors are not objective automatons out there recording The Truth, but subjective beings, rooted in ideals and motivated by ideas. While correspondents are expected to be fair and accurate in their reporting, they are explicitly not expected to suppress the surprise, hope, anger, or enthusiasm that gave rise to this reporting in the first place.

### THEMES AND CONNECTIONS

“De Correspondent” believes that dividing news into traditional categories like national, international, politics, and business, no longer makes sense in an increasingly globalized and networked world. “De Correspondent” aims for its authors to report on themes that transcend classic beats – themes like privacy, energy, or the economy of the future.

### JOURNALISM BEFORE PROFIT

While “De Correspondent” is a commercial, for-profit enterprise, its business model focuses on selling quality content to readers, rather than selling readers to advertisers. Subscription fees and donations are its main source of income, and at least 95% of revenue will be reinvested in journalistic endeavors and further development of the platform. The ultimate goal is to improve journalism, not to fill the pockets of shareholders.

## FROM READERS TO PARTICIPANTS

“De Correspondent” wants to establish a lasting and meaningful relationship with its readers. Seen as members of a community rather than simply consumers of content, readers will be asked to weigh in on the investment of new funds and encouraged to contribute their expertise on specific topics. “De Correspondent” believes that a one-way, producer-consumer relationship between a news medium and its readership is a thing of the past. While vigilant about its editorial independence, “De Correspondent” believes that active audience involvement is crucial for a healthy, thriving platform and sound journalism.

## PARTNERS, NOT ADVERTISERS

To keep from becoming beholden to advertisers, “De Correspondent” is entirely free of ads. The subscription fee paid by readers – currently 60 euros (about \$70) a year – is its main source of income. “De Correspondent” may enter into partnerships with third parties, such as universities or research institutes, but these partners will have no stake in the profitability of “De Correspondent”, and “De Correspondent” will be fully transparent about the nature and terms of such partnerships.

## LIKE-MINDED INDIVIDUALS, NOT TARGET GROUPS

Because it is ad-free, “De Correspondent” does not have to think about target groups or tailor its content to please, for instance, well-heeled readers between the ages of 25 and 40. Instead, anyone who subscribes to the vision and mission of “De Correspondent” is welcome to join. “De Correspondent” sees its readers as curiosity-driven individuals who cannot be reduced to demographics.

## AMBITIOUS IDEALS, MODEST CLAIMS

“De Correspondent” does not pretend to constitute a substitute for existing, mainstream media; rather, it intends to supplement traditional media, filling a gap in the current news landscape by looking beyond the daily news grind. Being an addition rather than a replacement, “De Correspondent” will happily collaborate with other outlets if such collaboration seems fruitful and worthwhile.

## FULLY DIGITAL

“De Correspondent” is a digital medium available on computer, tablet and smartphone; in time, “De Correspondent” will also offer apps for Android, iOS and other operating systems. Sharing articles with non-members will be possible to a limited extent. The precise form and capabilities take shape through ongoing experimentation, as “De Correspondent” works with design agency Momkai to develop the platform to best serve online journalism.

## ON THE GROUND THE FUTURE OF (ONLINE) FILMMAKING

DI | BY JOS DE PUTTER

La serie "On The Ground" è prodotta da Jos de Putter / DeepFocusWebDocs per "De Correspondent", e ne fanno parte i corti documentari presentati al 56° Festival dei Popoli.

Come per ogni altro aspetto della vita anche il cinema documentario è influenzato dagli sviluppi tecnologici. Nuovi canali come YouTube e Vimeo, hanno permesso ai potenziali registi di condividere molto rapidamente le loro opere. gli *smartphone* hanno reso possibile a tutti di essere *cameraman*, milioni di programmi, estremamente semplici, hanno creato dei nuovi montatori, anche tra gli adolescenti.

Che cosa significa tutto questo per il futuro dei contenuti più impegnativi e seri e per il futuro della narrazione in forma di documentario?

Il blog "On The Ground" propone cortometraggi personali che raccontano cosa c'è "dietro" la notizia. Racconti in prima persona che si ricollegano al genere dei video-diari, o video-lettere, che permettono un'identificazione immediata e rendono la notizia comprensibile sul piano individuale.

"On The Ground" porta quindi in primo piano il punto di vista dei registi, attraverso il collegamento della loro vita ed esperienza con il soggetto raccontato.

The series "On The Ground" is produced by Jos de Putter / DeepFocusWebDocs for "De Correspondent". 56th Festival dei Popoli will present the short films part of the series.

Like every other area of life, documentary filmmaking is influenced by technological developments. New channels like Youtube and Vimeo have emerged, and have made it possible that everybody is a potential filmmaker and can share his or her works very rapidly. I-phones have made it possible that everybody is a cameraman, extremely simple programs have created millions of new editors –as teenagers.

What does this all mean for the future of serious content, for the future of narration in documentary filmmaking?

The video blog "On The Ground" brings personal short video's "behind" the news. Direct personal stories that connect to the genre of video-diaries, or video-letters, bring immediate identification and make the news understandable on the personal level.

"On The Ground" thus brings filmmakers to the foreground who do not shy away to connect their personal lives to the subject.

## NINA AQLAN, BUSHRA AL FUSAIL BIKING FOR YEMEN

Bushra Al Fusail è una giovane fotografa che vive a Sana'a, la capitale dello Yemen. La città è sotto assedio da settimane, da quando la guerra civile si è tramutata in conflitto geopolitico che ha coinvolto Iran e Arabia Saudita. Dallo Yemen arrivano notizie a tratti, poche immagini e report sulla vita quotidiana sono praticamente inesistenti. Adesso la benzina è diventata costosissima e gli uomini si muovono spesso in bicicletta. Ed ecco l'idea di Bushra Al Fusail per le donne yemenite: andiamo anche noi in bicicletta! Utilizzando Facebook, ha invitato ottanta donne a una lezione di ciclismo seguita da una pedalata nelle strade della capitale. In poche hanno avuto il coraggio di presentarsi all'appuntamento, ma Bushra ha comunque fotografato e ha filmato l'evento, postando questi materiali su Facebook nella pagina Bike4Yemen. Questi brevi momenti di libertà hanno causato scompiglio nel paese, Bike4Yemen è presto diventato una questione politica e le partecipanti hanno temuto per la pubblicazione delle loro identità. L'iniziativa però si è diffusa in tutto il mondo e pedalate di solidarietà sono state organizzate da New York al Cairo, dall'Australia fino a Parigi.

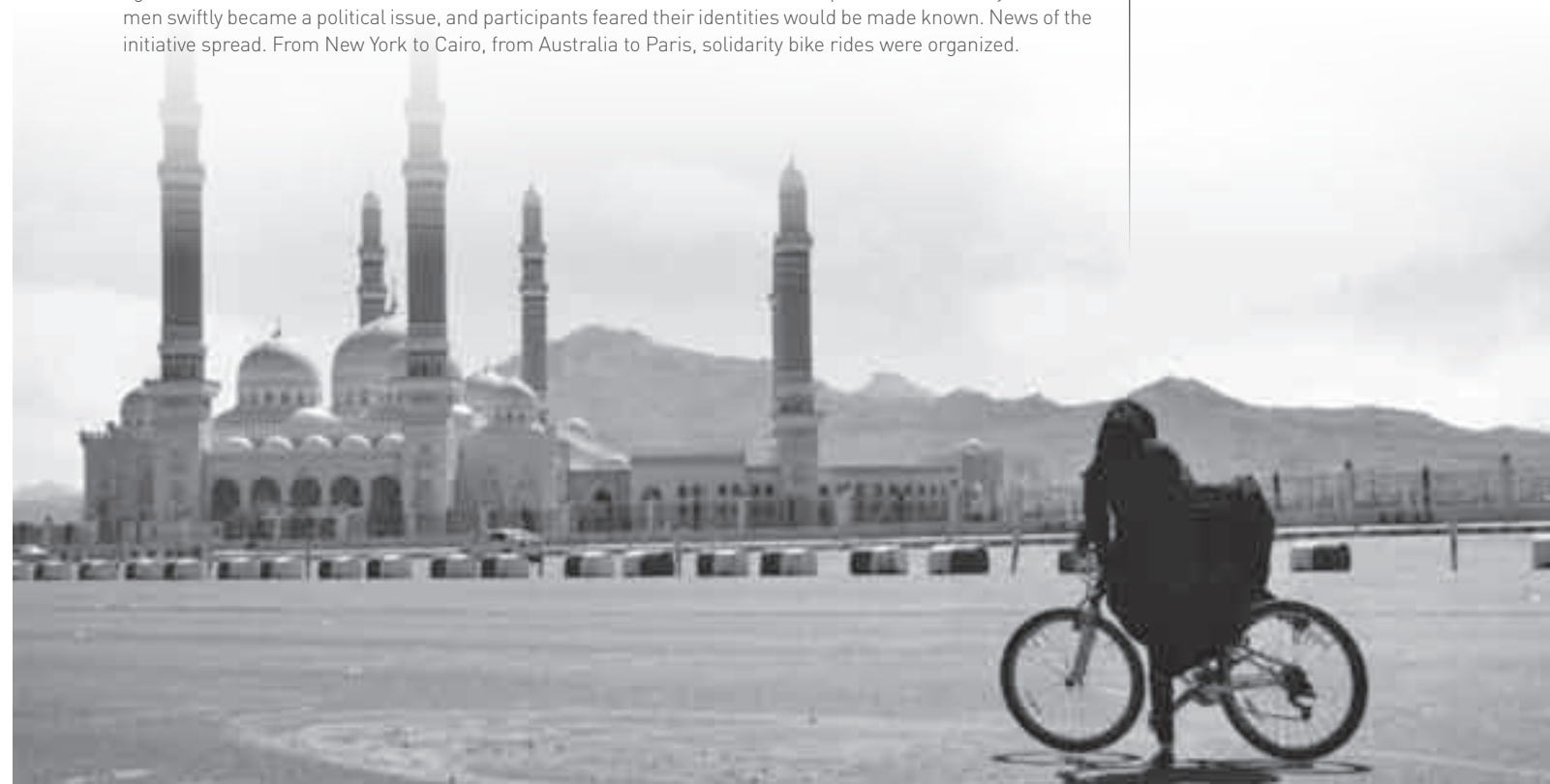
Bushra Al Fusail is a young photographer living in Sana'a, the capital of Yemen. The city has been under siege for weeks now, ever since the civil war swelled into a geopolitical conflict involving Iran and Saudi Arabia. News from Yemen is scarce, images few and footage of everyday life non-existent. Now that fuel has become so expensive, men often use bicycles. Bushra Al Fusail's idea for Yemeni women: Let's ride bicycles, too! Using Facebook, she invited eighty women to come for a bike riding lesson followed by a ride through the streets of the capital city. Very few women joined the meeting. Bushra took pictures and filmed the event, and posted the footage on Facebook as Bike4Yemen. These brief moments of freedom caused an uproar in the country. Bike4Yemen swiftly became a political issue, and participants feared their identities would be made known. News of the initiative spread. From New York to Cairo, from Australia to Paris, solidarity bike rides were organized.

Paesi Bassi, 2015, 11', col.

Regia: Nina Aqlan, Bushra Al Fusail  
Produttore: Jos de Putter  
Produzione: De Correspondent

Contatto: Jos de Putter  
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE





Paesi Bassi, 2015, 12', col.

Regia: Jean Counet  
Produttore: Jos de Putter  
Produzione: De Correspondent

Contatto: Jos de Putter  
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

## JEAN COUNET CALLING UKRAINE

Sin dal momento della rivoluzione di Piazza Maidan a Kiev, l'Europa si è schierata al fianco del governo ucraino. Tuttavia, la situazione in Ucraina si è rivelata essere peggiore del previsto, frange della popolazione pro-Russia si sono sollevate in protesta, all'inizio in Crimea e poi nella parte più a Est del Paese. Inoltre, l'abbattimento del volo MH17 ha dato ancora più risalto a questa guerra civile. Le vere vittime del conflitto sono la gente dell'Ucraina orientale, per esempio, quelle della provincia indipendente di Donetsk. Dal momento che sappiamo ben poco di come la guerra abbia influenzato la loro vita quotidiana, il regista Jean Counet ha realizzato un cortometraggio sulla vita di tutti i giorni. Una donna anziana in Lettonia che si mette in contatto via Skype con sorella e nipote a Donetsk. Assistiamo a due conversazioni intime, intrise di immagini della loro esistenza e che creano un ritratto allarmante della guerra. Questo film non parla solo delle persone che si trovano a Donetsk ma anche di noi, lontani spettatori, impotenti davanti alla violenza.



Since the revolution on Maidan Square in Kiev, Europe has officially sided with the Ukrainian government. But the situation in Ukraine has turned out to be difficult. Sections of the pro-Russian population rose up in protest, first in Crimea, then further east. And the shooting down of Flight MH17 finally put the civil war here firmly on the map. The real victims in this conflict are the people of eastern Ukraine, for example in the independent province of Donetsk. Because we know very little about how the war affects their daily lives, film-maker Jean Counet made a short film in which he captures 'everyday life.' The film shows an older woman in Latvia, who gets in touch with her sister and daughter in Donetsk through Skype. What follows are two intimate conversations, larded with images of their existence, which create an alarming portrait of the war. The film is not only about the people of Donetsk, but also about us, the viewers far away, powerless in the face of this violence.

## RUBEN PATER, JAAP VAN HEUSDEN COMING OUT (PART OF THE SERIES BEHIND THE BLUE SCREEN)

Il regista olandese Jaap van Heusden e il designer Ruben Pater hanno raccolto questa serie di storie personali dall'Iran. Il loro approccio esplora un nuovo tipo di giornalismo, una forma narrativa molto diretta accompagnata da una presentazione artistica. Questa serie di video selfie è stata raccolta col nome di "Behind the Blue Screen" perché fa uso di una combinazione tra software di riconoscimento facciale e tecnologie artistiche che permettono una trasformazione in tempo reale di immagini video. Questa è la storia di un giovane omosessuale che, gradualmente, fa *Coming Out*.

Dutch filmmaker Jaap van Heusden and designer Ruben Pater collected and designed this series of personal stories from Iran. With their approach they explore a new kind of journalism, a very direct narrative form combined with an artistic presentation. This series of video selfies is bundled under the name "Behind the Blue Screen" because used a combination of face recognition software and art based technology which allows real-time transformation of video images. This is the story of a young gay man who gradually 'comes out of the closet'.

BEHIND THE  
BLUE SCREEN  
پشت صفحه‌ی آبی

Paesi Bassi, 2015, 7', col e b/n

Regia: Ruben Pater, Jaap van Heusden  
Produttore: Jos de Putter  
Produzione: De Correspondent

Contatto: Jos de Putter  
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Paesi Bassi, 2015, 15', col.

Regia: Tu Qiao  
Produttore: Jos de Putter  
Produzione: De Correspondent

Contatto: Jos de Putter  
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

## TU QIAO INSIDE FOXCONN

All'inizio del 2010, Tian Yu decise, a 17 anni, di lasciare la Cina rurale per andare nella metropoli di Shenzhen, dove cominciò a lavorare per Foxconn Longhua. La Foxconn, una delle aziende più grandi al mondo, produce, tra le altre cose, iPhone e iPad in quantità allucinanti: quando Tian ci lavorava, si costruivano circa 137.000 iPhone al giorno. 95 al minuto. Una notte Tian Yu si è lanciata da uno dei tetti di un capannone della Foxconn. Non è stata l'unica: in quel tragico anno diciotto lavoratori esausti e stressati si sono buttati giù dai tetti della fabbrica. Questo film è un documento unico sulla vita delle persone che costruiscono i nostri iPhone in Cina.

Tian Yu was seventeen when, in early 2010, she left rural China and headed to the metropolis of Shenzhen. There she began working for Foxconn Longhua. One of the world's biggest companies, Foxconn produces among other things iPhones and iPads in astounding quantities: when Tian worked there they made some 137,000 iPhones a day. That's 95 a minute. One night Tian Yu jumped off the roof of a Foxconn building. She was not the only one: that fatal year some eighteen exhausted and overworked employees jumped from the factory buildings of Foxconn. The film offers a unique glimpse into the lives of people who make our iPhones in China.



## ELIZABETH ROCHA SALGADO O PARTO

Gas lacrimogeni, sirene di macchine della polizia e ambulanze, manifestanti mascherati che lanciano pietre, polizia militare a cavallo che carica la folla – le strade di Rio de Janeiro esplodono di rabbia a causa di politici corrotti, scolarizzazione insufficiente, mancanza di servizi di base come la sanità. In mezzo a tutto questo c'è la regista Elizabeth Salgado che filma il suo viaggio verso l'ospedale. La donna è incinta e deve sottoporsi ad un controllo. È convinta che la sua assicurazione sanitaria possa permetterle un "parto naturale". Tuttavia, appena entra in ospedale, appare chiaro che il settore assicurativo non ha tempo per queste cose. Senza troppi complimenti, i medici decidono di praticare un taglio cesareo. Elizabeth ha una scelta: andarsene in un altro ospedale o partorire subito... La prima cosa che decide di fare è continuare a filmare. Una percentuale tra l'80 e il 90% delle donne in Brasile si sottopone a un parto cesareo, una delle più alte percentuali al mondo. Secondo l'Organizzazione Mondiale della Sanità, anche un 15% sarebbe già troppo. Ma in Brasile questo sembra l'unico modo per partorire; specialmente per quanto riguarda le donne più povere che non hanno grandi assicurazioni sanitarie e che non hanno scelta: un cesareo è più veloce e costa meno.

Teargas, sirens of police cars and ambulances, masked demonstrators who throw stones, military police attacking on horseback – the streets of Rio de Janeiro are on fire as anger erupts over corrupt politicians, insufficient schooling, mass unemployment, lack of basic needs such as health care. In the midst of this, filmmaker Elizabeth Salgado is filming on her way to the hospital. She is pregnant and needs a check up. Elizabeth is convinced that her health insurance should provide a "natural birth" if she chooses so. But after entering the hospital, it is clear that the clock of the insurance industry is ticking. Without much further ado, the doctors decide for a Caesarian. Elizabeth has the choice: either leave for another hospital or give birth right away... The first thing she decides is to keep on filming. Between 80 and 90% of all women in Brazil have a Caesarian to give birth, one of the highest percentages in the world. According to the World Health Organization 15% is already too much. But in Brazil this seems the only way; especially the poorer women who lack sufficient health insurance do not have a choice. A Caesarian is quicker and therefore cost-effective.



Paesi Bassi, 2013, 13'

Regia: Elizabeth Rocha Salgado  
Produttore: Jos de Putter  
Produzione: De Correspondent

Contatto: Jos de Putter  
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE





Paesi Bassi, 2014, 14', col.

Regia: Morgan Knibbe  
Produttore: Jos de Putter  
Produzione: De Correspondent

Contatto: Jos de Putter  
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

MORGAN KNIBBE

## SHIPWRECK LAMPEDUSA

Nel mese di ottobre del 2013 più di trecento persone sono affogate al largo delle coste di Lampedusa. Il regista olandese Morgan Knibbe era sul posto con la sua telecamera, filmando un cortometraggio disarmante intitolato *Shipwreck Lampedusa*, che mostra la scena immediatamente successiva al disastro; la camera si muove e fluttua in maniera spettrale, mentre uno dei sopravvissuti, Abraham, richiama le immagini dalla sua memoria con voce sommessa. Nel frattempo, i parenti piangono le vittime al porto e le forze dell'ordine tentano di mantenere l'ordine e di nascondere le proprie emozioni mentre le bare vengono caricate su una nave militare. Il film ha vinto il Pardino d'argento al Festival del Film Locarno 2014.

In October, 2013 more than three hundred people drowned off the coast of the Italian island Lampedusa. Dutch filmmaker Morgan Knibbe was present with his camera, and shot a mesmerizing short film, called *Shipwreck Lampedusa* which shows the immediate aftermath of the disaster. The visual style of the film is particularly striking; the camera moves and floats, in a ghost-like manner, while one of the few survivors, Abraham, recalls his memories in a whispering voice. Meanwhile, relatives mourn in the harbor, and police try both to maintain order and hide their emotions, while coffins are being loaded onto a military ship. The film won the Silver Leopard Award at Locarno Film Festival 2014.

REBER DOSKY

## THE SNIPER OF KOBANI

Il regista curdo Reber Dosky ha attraversato il Kurdistan e si è fermato nella città di Kobane in Siria, a ridosso del confine con la Turchia. A Kobane, la lotta tra la resistenza curda e lo Stato Islamico è stata particolarmente dura. L'ISIS ha attaccato la città nell'ottobre 2014 e molti degli abitanti sono fuggiti in Turchia. Il primo ministro turco Erdogan, tuttavia, ha rifiutato ogni aiuto ai combattenti curdi, i quali (soltanto dopo i raid aerei americani) sono riusciti a riconquistare la città lottando strada per strada. Oggi Kobane è completamente in macerie. In questo contesto, *The Sniper of Kobani* racconta la storia di Haron, combattente curdo. Haron è un cecchino di professione che, nel mezzo delle rovine, mostra il suo nascondiglio e riflette sul suo lavoro, i suoi sogni e i suoi incubi in questo ritratto unico della battaglia in corso contro lo Stato Islamico.

Kurdish filmmaker Reber Dosky travelled through Kurdistan and visited the town of Kobani in Syria, close to the Turkish border. In Kobani, the fighting between Kurdish resistance and Islamic State has been particularly fierce. Islamic State attacked the town in October 2014 and many inhabitants fled to Turkey. The Turkish prime minister Erdogan refused to help the Kurdish fighters and (only after American air raids) the Kurds managed to recapture the town street-by-street. Today, Kobani is completely in ruins. Against this background, *The Sniper of Kobani* portrays the Kurdish fighter Haron. Haron is a sniper by profession. In the midst of the ruins, he shows his hide-out and reflects on his profession, his dreams as well as his nightmares in this unique portrait of the ongoing battle against Islamic State.

Paesi Bassi, 2015, 12', col.

Regia: Reber Dosky  
Produttore: Jos de Putter  
Produzione: De Correspondent

Contatto: Jos de Putter  
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE







SUI GENERIS

## SUI GENERIS

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Come una crisalide preannuncia con una falsa morte la nascita ad una vita più piena e più libera, così la (falsa) morte del cinema, macabro ritornello degli ultimi dieci anni almeno, è stata preparazione e preannuncio di una vita nuova per l'immagine in movimento.

Le macchine per la produzione delle immagini diventano sempre di più e sempre più efficienti, i contesti e i dispositivi di fruizione del film si moltiplicano e si rinnovano, senza che niente del vecchio venga del tutto soppiantato e sparisca. Il cinema sembra tornare ad una forza primigenia, liberandosi pian piano dal giogo e dalle catene imposte dagli obblighi di conformità ai vecchi canoni, ancora riferiti alle arti classiche; uscendo dal bozzolo, inizia a lasciarsi alle spalle, lentamente ma inevitabilmente, una scia di modelli narrativi, di stili di regia, di strette idee di spettacolo e di falsa meraviglia.

Il cinema nuovo è questo, un nuovo organismo, un ibrido nel quale si rimescolano elementi e caratteri, si riscrivono le gerarchie di valori, s'incrociano e s'intrecciano pratiche diverse e si stravolge la mappa dei riferimenti estetici. Un cinema nel quale il gioco delle definizioni è sempre più difficile anche e soprattutto perché è l'orizzonte che si cerca di afferrare e descrivere ad essere completamente mutato: il dialogo diretto con la realtà è sempre il pilastro dal quale si parte e al quale si torna, ma se pure il modo libero, leggero e rigoroso della ricerca e della scrittura del senso viene chiaramente dalla fonte originaria della tradizione documentaristica, il linguaggio e lo stile sono sempre più spesso il risultato del montaggio di pezzi, di citazioni e prestiti provenienti da repertori disparati, quasi che ogni gesto espressivo fosse creazione e riscrittura allo stesso tempo, citazione e sovvertimento, allusione e rifondazione.

Di qui la necessità e l'urgenza di cercare e osservare, di scoprire da vicino e analizzare gli esemplari di questa nuova specie attraverso una piccola collezione di film che costituiscono un secondo campione di questa ricerca, iniziata un anno fa e ancora solo al principio.

Un'indagine che attraversa i generi del cinema a soggetto reinterpretati, citati, riscritti o solo allusi dal cinema documentario - il *musical*, l'horror, il *road movie*, il cinema d'animazione - oltre il gioco postmoderno, non senza fronteggiare a viso aperto il richiamo seducente delle sirene dell'intrattenimento; e poi spingendosi un po' oltre, là dove il lavoro sui codici è più raffinato e più implicito, meno diretto, dove una soluzione di montaggio associata a una scelta luministica produce il rimando a un preciso universo cinematografico, o dove la citazione di un codice stilistico tipico del cinema di finzione serve da contrappunto emotivo al racconto documentaristico o ancora dove sperimentazione linguistica e istanza saggistica, incrociano le direttrici della videoparte. Così questa nuova specie di documentario rimodella le proprie forme come una chimera, lasciando che sulla superficie del fatto bruto si aggiungano altri strati, altri materiali, e che nell'elaborazione dello stile si sovrappongano, senza mai fondersi l'uno con l'altro, i caratteri diversi di quelle che fino a ieri erano considerate specie diverse e separate di cinema.

## SUI GENERIS

BY SILVIO GRASSELLI

Just as a chrysalis with her false death heralds a fuller, freer life, the (false) death of film - a macabre refrain over the past decade - was a preparation foreshadowing new life for the moving image.

Image production machines multiply and are more and more efficient. Film fruition contexts and devices multiply as well and renew, without none of the old ones getting completely replaced or disappearing. Film seems to go back to a primeval force, getting slowly rid of the yoke and chains imposed by the necessity of compliance with the old canons, which still referred to classic arts. Getting out of the cocoon, it begins to leave behind - slowly, but inevitably - a trail of narrative models, film direction styles, and narrow-minded ideas about entertainment and false wonder.

This is the new cinema, a new organism, a hybrid in which elements and characters blend, scales of value are reconfigured, different practices intersect and intertwine, and the map of aesthetic references is overturned. In this cinema, the definition game is ever more difficult, specifically because the horizon that one tries to define has completely changed. The direct dialogue with reality is still the pillar which one leaves from and returns to, but even though the carefree, light, and rigorous ways of the search for and writing of meaning clearly derive from the original source of documentary tradition, language and style are more often than not the result of a montage of passages, quotes, and loans from disparate repertoires, as if all expressive gesture were at once an act of creation and re-writing, citation and subversion, allusion and refoundation.

Hence, the necessity and urgency of finding, observing, seeing from up close, and analysing the specimens of this new species through a small collection of films that is the second sample of this search, which only began one year ago.

This investigation, still in its early stages, runs through the feature film genres - musical, horror, road movie, cinema of animation - that are reinterpreted, cited, rewritten, or just evoked by documentary cinema beyond the postmodern game, without shying away from the seductive appeal of the sirens of entertainment. It will also go one step beyond, where the work on codes is more sophisticated and more implicit, less straightforward, or where an idea of editing associated to a lighting decision conveys to a precise cinematic universe. Or another step further, where the reference to a stylistic code of feature film serves as emotional counterpoint to documentary storytelling, or yet where linguistic experimentation and essay-like approach cross with the trajectories of video art. This new species of documentary takes new shapes like a chimera, depositing other strata, other materials on the surface of the mere fact. Processing a new style, it lets the different characteristics of what once were different and separate species of cinema overlap, never letting them blend together.

Repubblica Ceca, 2015, 70' col.

Regia: Jan Foukal  
Fotografia: Jan Baset Strítežský  
Montaggio: Josef Krajbich  
Suono: Michal Pajdiak  
Musica: Johannes Benz and Ten Thousand Wolves  
Produzione: Evolution Films  
- Ondřej Zima, HBO - Tereza Polachová, HBO - Hanka Kasteliová

Contatto: Arkaitz Basterra, HBO Europe/Evolution Films  
Email: arkaitzbasterra@gmail.com

Jan Foukal è membro del Vosto5 Theater Company e tra i fondatori del Kino Otevřeno (Cinema Aperto) il movimento, che si sforza di far rivivere il cinema in Repubblica Ceca.

Jan Foukal is a member of the Vosto5 Theater Company and initiator of the Kino Otevřeno (Cinema is Open) movement, which strives to revive movie theatres throughout the Czech lands.

Filmografia  
2015: Amerika  
2014: Příběhy neobyčejné energie  
2011: Making Of, The  
2009: Poslední přednáška Egona Bondyho  
2006: Ahoj Babu

## JAN FOUKAL AMERIKA

Un treno in corsa, le chiacchiere allegre di due giovani in viaggio, la foresta fuori dal finestrino: Bara, la giovane figlia di emigrati cechi in Canada alla ricerca delle proprie radici e Honza, un musicista in vena d'avventura, compiono insieme un lungo viaggio attraverso le foreste boeme All'America dei grandi territori incontaminati, degli ideali di libertà e dei grandi racconti sul girovagare senza meta, i cechi hanno guardato come a una patria ideale, una terra d'utopia da rincorrere e ricostruire nelle proprie foreste. Di questa epica d'importazione e del popolo che l'ha vissuta, entrambi in via d'estinzione, Jan Foukal – teatrante e musicista oltre che filmmaker, appassionato del "tramping" e del genere trasversale on the road – sceglie di costruire un ritratto che sia al contempo riflessione e racconto. Scrive e mette in immagini la forma svuotata di un road movie classicamente inteso, rispettandone ambientazione, assortimento dei personaggi, diagramma del ritmo e delle azioni del racconto; versandoci dentro però un secondo e forse addirittura un terzo film. Ne vien fuori un documentario che da una parte racconta il vagabondo e il suo vagabondare - con la relativa retorica, i riti e i simboli magico-sentimentali - e dall'altra ricostruisce il suo speciale modo di mettersi in scena e di rappresentarsi, d'intendere il viaggio elevandolo quasi a condizione esistenziale. (s.g.)

A running train, two young travelers chatting cheerfully, the forest outside the window: Bara, the young daughter of Czech immigrants in Canada looking for her origins, and Honza, a musician looking for adventure, take a long journey together through the Bohemian forests. The America of large wild regions, of the ideals of freedom and of great stories of aimless wandering had been seen by the Czechs as an ideal fatherland, as a utopian land to pursue and to rebuild in their forests. This imported epic and the people who experienced it – now on the verge of extinction – are portrayed by Jan Foukal – actor and musician, as well as filmmaker and lover of tramping and of the on-the-road genre – in this film which combines reflection and storytelling. The structure and the images are typical of a classic road movie: the scenery, the selection of characters, the pace of the story. However, Jan Foukal adds to the external form of the classic road movie a second and maybe even a third film. The result is a documentary which, on the one hand, tells the story of a tramp and of his wanderings – with its rhetoric, rituals and magic-sentimental symbols – and which, on the other hand, reconstructs his special way of representing himself as he sees the act of travelling almost as an existential condition. (s.g.)



## CHRISTIAN CERAMI BLACK SHEEP

Prima viene la parola: tono sprezzante, timbro profondo, forte accento working class del nord dell'Inghilterra. Poi segue l'immagine: in un salotto sguarnito e squallidamente illuminato un giovane in giubbotto di pelle ascolta un ex galeotto in t-shirt. L'argomento sono i musulmani in Gran Bretagna e la manifestazione che un gruppo organizzato sta per mettere in atto nel quartiere più densamente islamizzato del paese. Sono i giorni nostri ma potrebbero essere gli anni Ottanta, si discute di islamici ma si potrebbe benissimo trattare di irlandesi o di gang awerse. Ufficialmente si racconta la partecipazione di due teenager a una manifestazione di piazza, ma il film, nel breve volger di quindici minuti, costruisce il ritratto dell'evoluzione di un ambiente, la mutazione di un paesaggio antropologico e anche il percorso verso l'età adulta di un ragazzo della provincia britannica. Christian Cerami innesta nel documentario d'osservazione strumenti espressivi del cinema a soggetto costruendo uno stile che usa montaggio sincopato, musica e movimenti di macchina allungando e accorciando il tempo emotivo di una sequenza, intensificando e addensando il senso interno di ogni singola inquadratura. (s.g.)

The word comes first: scornful and deep tone, a strong working-class accent from Northern England. Then comes the image: a young man with a leather jacket is listening to a former inmate wearing a t-shirt in an empty and seedily lit living room. The topic of their discussion is Muslims in Great Britain and the protest that an organized group is going to display in most densely Islamic neighbourhood of the country. It is nowadays but it could also have been the Eighties, people are talking about Muslims but they could have been talking about the Irish or rival gangs. Officially, this is the tale of two teenagers participating in a popular protest, however, the film, in fifteen minutes time, becomes the portrait of the evolution of the environment, the mutation of anthropologic landscape and the journey to adulthood of a British small town boy. In his observational documentary, Christian Cerami employs subject film-making techniques, with a style using syncopated editing, music and machine movements, extending and compressing the emotional time of a sequence, intensifying and increasing the density of the inner sense of each shot. (s.g.)



Gran Bretagna, 2015, 16', col.

Regia: Christian Cerami  
Fotografia: Simon Plunkett  
Montaggio: Sam Haskell  
Suono: Aidan McCarthy  
Musica: Radarman  
Produzione: Christian Cerami, Alex Sedgley

Contatto: Cerami Films, Christian Cerami  
Email: christian.cerami@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Christian Cerami è un regista di film documentari di origine inglese e italiana. Si è recentemente laureato presso la Film School University di Westminster. Ha esordito con il cortometraggio d'osservazione *Black Sheep*. Il film ha avuto successo nei festival ed è stato mostrato in tutto il mondo.

Christian Cerami is a documentary film director of British and Italian descent. Having recently graduated from the University of Westminster's Film School, the director's debut short observational documentary *Black Sheep*. The film is having continued festival success and has been shown around the world.

Filmografia  
2015: Black Sheep



Portogallo, 2014, 10', col.

Regia: Micael Espinha  
Fotografia: Micael Espinha  
Montaggio: Micael Espinha  
Suono: Micael Espinha  
Effetti Speciali: Micael Espinha  
and David Gabriel  
Produzione: Roughcut &  
Companhia do Inferno

Contatto: Micael Espinha  
Email: micael.espinha@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Micael Espinha è partner della società di produzione Roughcut e ha co-fondato con David Gabriel, nel 2012, il collettivo "Companhia do Inferno", che sviluppa la produzione di progetti di videoarte e sceneggiatura, con il quale ha già diretto diversi video sperimentali. Dal 2000, Micael lavora regolarmente come redattore freelance per pubblicità, televisione, fiction, documentari e video musicali.

He is a partner at the production company Roughcut and he co-founded with David Gabriel, in 2012, the collective "Companhia do Inferno", which dedicates itself to the development and production of videoart projects and scriptwriting, under which he already directed several experimental videos. Since 2000, Micael works regularly as a freelance editor in advertising, television, fiction, documentary and music videos.

Filmografia selezionata

2014: Cinza

2012/2013: Winter's Tale

La Tua Lingua è Mia

Valium 20mg

Fallout Delux

2012: Canto X d'Os Lusíadas

2011: Black Bug

2007: Old Times

MICAEL ESPINHA

## CINZA ASHES

Immagini gelide e quasi immobili sfilano una dopo l'altra, esplorando in rassegna gli ambienti enormi e deserti di una città apparentemente abbandonata e silenziosa. Solo qualche luce lampeggiante qua e là, le insegne dei negozi vuoti, i fumi di un impianto industriale abbandonato a se stesso, animano l'orizzonte altrimenti perfettamente statico; quand'ecco, in un silenzio appena increspato da una sinfonia minima di rumori di fondo, una radio si accende e la voce del dittatore Salazar riecheggia, sola e lugubre, attraverso lo spazio disabitato. All'incrocio tra documentario, cinema d'animazione e videoarte, Micael Espinha recupera foto scattate durante il periodo dell'*Estado Novo* di Salazar, scrivendoci sopra effetti visivi e una colonna sonora che giocano con la percezione dello spettatore per ricostruire l'impressione dell'immagine in movimento. In questo mondo sospeso, stilizzato più che artificiale, - il Portogallo della dittatura immaginato da Espinha come una nazione fantasma - le leve minuscole di uno stile essenziale muovono un potente ancorché discreto discorso politico. [s.g.]

Cold and almost motionless images flow showing the huge and desert spaces of an apparently silent and abandoned city. Just some blinking lights here and there, the signs of empty shops, the smoke coming out of an abandoned industrial plant, are the only moving objects in an horizon which would be perfectly static; when, suddenly, in a silence lightly broken by background noises, a radio is turned on and the voice of dictator Salazar echoes through the inhabited spaces, lonely and grim. Micael Espinha, in a crossover of documentary, animation movie and visual arts, recovers some photos shot during the Salazar's *Estado Novo* era, overlapping some visual effects and a soundtrack giving the impression of moving images. In this suspended and stylised, rather than artificial world - Portugal in dictatorship, imagined by Espinha as a ghost nation - the small levers of an essential style move a powerful and discreet political discourse. [c.z.]



ANTOINETTE ZWIRCHMAYR

## DER ZUHÄLTER UND SEINE TROPHÄEN THE PIMP AND HIS TROPHIES

Una giovane voce di donna racconta la propria infanzia non convenzionale spesa, da nipote di uno dei più potenti lenoni di Salisburgo, in mezzo al via vai di prostitute, clienti e sfruttatori, visioni pornografiche, battute di caccia. Intanto la macchina da presa esplora lenta e inesorabile l'interno di un club a luci rosse, le stanze e i saloni deserti, gli ambienti goffamente lussuosi e ammiccanti di un locale notturno ormai vuoto. Il documentario fa da cassa di risonanza in cui s'incontrano e risuonano da una parte le geometrie perfette, il montaggio di materiali disomogenei, il contrappunto logico ma dissonante tra le parole e le immagini del cinema sperimentale; dall'altra l'ipnotizzante carezzevole qualità cromatica e luministica della superficie visiva, i racconti puntuali e allusivi della voce protagonista, la sensazione forte tra proibito e disturbante del cinema erotico. La riflessione saggistica sulla possibilità di ricostruire un ricordo attraverso la macchina cinema trascolora così in esperimento esplorativo sullo spettro dei registri narrativi del film documentario. [s.g.]

A young voice of a woman describes her non-conventional childhood. Being the grand-daughter of one of the most powerful procurers in Salzburg, she lived among prostitutes, clients, leeches, porn films, and hunting parties. The camera explores, slowly and relentlessly, the rooms and deserted salons of a red-light lounge, with the awkwardly luxurious and alluring interiors of a forsaken night club. On one hand, the documentary re-echoes with the perfect geometries, the diverse footage, the logical but dissonant counterpoint of words and pictures of experimental cinema; on the other hand, it puts together the hypnotising, sweet colours and light of the visual surface, the punctual, allusive stories told by the narrator, and the strong sensation hanging between the forbidden and the disturbing of erotic cinema. The essay-like reflection on the possibility of reconstructing memory by way of the machine-cinema blends into an experiment on the range of the narrative registers of documentary cinema.

Austria, 2014, 22', col.

Regia: Antoinette Zwirchmayr  
Fotografia: Rosa John  
Montaggio: Antoinette  
Zwirchmayr, Rosa John  
Produzione: Antoinette  
Zwirchmayr, Carmen  
Weingartshofer

Contatto: Antoinette Zwirchmayr  
Email:  
contact@antoinettezwirchmayr.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Antoinette Zwirchmayr è una regista e artista che vive a Salisburgo. Ha diretto diversi film, tra cui *The Pimp and His Trophies*, a cui è stato assegnato il premio per il miglior documentario al Festival Diagonale di Graz.

Antoinette Zwirchmayr is a Salzburg, Austria-based filmmaker and artist. She has directed several films, including *The Pimp and His Trophies*, which was awarded the prize for Best Documentary Film at the Diagonale Film Festival in Graz.

Filmografia selezionata

2015: Josef - My Fathers Criminal Record

2015: House and Universe

2014: The Pimp and His Trophies

2014: Waterbath

2013: Oceano, Mare

Diffusbläulich

2011: Dry Shampoo

Polonia, 2015, 7', col.

Regia: Marcin Podolec  
Fotografia: Marcin Podolec  
Montaggio: Marcin Podolec  
Animazione: Marcin Podolec  
Musica: Wiktoria Nowak  
Produzione: Polish National Film School in Lodz

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

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Marcin Podolec è un illustratore e disegnatore di fumetti che attualmente lavora soprattutto su documenti e biografie. È coautore dei fumetti: "Captain Sheer" (2010) e "Sometimes" (2011), che ha ottenuto il premio Comic Book of the Year in Polonia.

Marcin Podolec is an illustrator, comic artist, currently works mostly on documents and biographies. Co-author of comic albums: "Captain Sheer" (2010) and "Sometimes" (2011), which was awarded the Comic Book of the Year in Poland.

Filmografia  
2015: Dokument

## MARCIN PODOLEC DOKUMENT A DOCUMENTARY FILM



Magritte dipingeva una pipa e poi ci scriveva sotto che no, quella non era una pipa. Marcin Podolec – giovane polacco già noto come fumettista e disegnatore - realizza un film d'animazione e lo chiama "document", e sembra che il gioco sia lo stesso ma a poli invertiti: il fascio di linee e colori che nel cortometraggio accosta alle foto d'epoca che ritraggono suo padre, non è solo il personaggio di un fumetto animato. Quella è la forma che Podolec dà all'idea, al sentimento e al ricordo del padre, è la forma ottenuta dal processo di elaborazione e riscrittura delle "osservazioni" e delle "conversazioni" accumulate in ventitré anni d'esperienza da figlio. Documentario non è più allora il nome di un'operazione ma la definizione di un approccio, di un modo, più libero ma non meno efficace e rigoroso, di usare il cinema per scrivere sulla realtà. Un modo per raccontare un uomo, le sue abitudini, il suo carattere, le sue emozioni, la relazione con i figli ormai lontani, attraverso il dispositivo denso di un film d'animazione muto, o per meglio dire senza voce, nel quale i personaggi parlano solo attraverso fumetti sospesi nell'aria, un film che cita altri film, che usa archivi fotografici ma non disdegna di imitare il punto di vista di un videogioco d'epoca. [s.g.]

Magritte painted a pipe and then he wrote that no, that was not a pipe. Marcin Podolec – a young Polish man already famous as a drawer and cartoonist – makes an animation film and calls it "document", it seems that the game is the same but with inverted references: the range of lines and colours going along with old photos portraying his father are not just the character of an animated cartoon. That's the shape that Podolec gives to his father's ideas, feelings and memories, it is a shape obtained by processing and rewriting the "remarks" and the "conversations" piled up in 23 years as a son. Hence, documentary is not just an operation, it becomes the definition of a free approach and method to use cinema to talk about reality, with the same effectiveness. It is a way to tell about a man, his habits, his character, his emotions, the relationship with far children, through the dense device of a mute animation film, or, better said, a film without voice, in which characters only talk with cartoons hanging in the air, a movie quoting other movies, using photo archives and also imitating the perspective of an old videogame. [s.g.]

## DIEGO AMANDO MORENO GARZA EXERGO EXERGUE

San Cristobal del Las Casas, Chiapas, Messico. Alla fine degli anni 80' una stimata professionista uccide una bambina di quattro anni. Nei giorni successivi l'assassinio, la polizia registra le deposizioni della donna che racconta il suo inquietante punto di vista e le circostanze del tutto non convenzionali che l'hanno spinta a commettere l'omicidio. *Exergo* è un film liquido che scorre senza quasi mostrare un corpo, eppure al suo interno conserva in trasparenza, come in una collezione di provette, la serie di materiali sulla base dei quali costruisce il suo discorso. Prima di tutto il documento, la materia bruta, il fatto: la voce spettrale e ultraterrena della protagonista di questa oscura vicenda, le sue parole come tracce che tentano di esprimere razionalmente un irrazionale forse inesprimibile; poi l'apparato di testi scritti, gli "esergo" da Deleuze e Foucault, e gli "excursus" numerati, oltre naturalmente alle didascalie descrittive sulla vicenda, le parole, il linguaggio, il filo del pensiero. Infine l'emozione: in un apparato visivo perfettamente confezionato alludendo e ricalcando gli stilemi di alcuni dei recenti successi del genere horror, ripetendone la grana sonora come ambiente nel quale distendere la voce registrata, il giovane regista ricostruisce l'esatta atmosfera emotiva di un preciso modello cinematografico, veicolandone l'intensità in una direzione del tutto inedita. [s.g.]

San Cristobal de Las Casas, Chiapas, Mexico, late Eighties. An esteemed professional woman kills a four-year-old little girl. Over the days after the crime, the police record the woman's depositions, describing her disturbing point of view and the unconventional circumstances that drove her to the murder. *Exergo* is a 'liquid' film that flows without almost ever showing a body, but it still lets through, as if in a collection of test tubes, the set of materials based on which the discourse is constructed. First of all, the document, brute matter, the fact. Then the ghostly, otherworldly voice of the protagonist of this dark story, with her words like marks that try to express rationally a possibly unspeakable irrational. Then the set of writings, Deleuze and Foucault's epigraphs, the numbered *excursus*, as well as the descriptive captions, the words, the language, and the thread of the thought. Last, emotion: the pictures remind us of the style of a few recent horror box-office hits re-echoing their auditory grain in terms of background for the recorded voice. The young filmmaker, in fact, has reconstructed the atmosphere typical of a precise film model, conveying its intensity in a brand-new direction. [s.g.]



Messico, 2015, 62', col.

Regia: Diego Amando Moreno Garza  
Fotografia: Diego Armando Moreno Garza  
Montaggio: Diego Armando Moreno Garza  
Suono: Pablo Chavarría Gutiérrez  
Produzione: Jex Productions Films

Contatto: Diego Amando Moreno Garza  
Email: rockeykart@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Diego Amando Moreno Garza è nato a San Cristóbal de Las Casas, Chiapas; Nel 2006 ha creato Jex Productions Films, con la quale ha realizzato diversi progetti. Ha un dottorato di ricerca in Lettere e Filosofia, ed attualmente studia alla Residencia de Estudiantes di Madrid.

Diego Amando Moreno Garza was born in San Cristóbal de Las Casas, Chiapas; In 2006 he created Jex Productions Films, with whom he has made several projects. He made a PhD on Arts and Humanities, and is currently scholar of Residencia de Estudiantes in Madrid, Spain.

Filmografia  
2015: Exergo  
2014: Nosotros, Lucifer  
El Enigmático Continente Negro  
Reunión Familiar  
2013: El Pliegue  
2011: Ésta Forma, Ésta Cara, Ésta Tierra  
Antún Kojtom  
2008: Crepúsculo  
2007: Las Campanas Deben Sonar Por Siempre



Argentina, 2014, 9', col.

Regia e sceneggiatura: Fernando Dominguez  
Montaggio: Fernando Dominguez  
Animazione: Javier Di Benedictis  
Testimonianza di: Nicolás Rubiò  
Suono: Alejandro Seba  
Produttrice: Natalia de la Vega  
Produzione: La pata de Juana / Valent

Contatto: Natalia de la Vega,  
La Pata de Juana  
Email: ndlvegaf@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Fernando Dominguez è direttore di cortometraggi come *No es lo que heredamos mucho de nuestro abuelo*, *Guanajuato* e *Salers*, con il quale ha ottenuto riconoscimenti ed è stato selezionato in vari festival di tutto il mondo. Attualmente sta lavorando al suo nuovo film documentario *Proper Names* che ha già il sostegno di INCAA, Tribeca Film Institute, Doc Buenos Aires, Cinescope, Sanfic Industry, Buenos Aires Doc Lab, Coproduction Meeting di Guadalajara Film Festival e di Morelia Lab.

Fernando Dominguez is director of short films like *No es mucho lo que heredamos de nuestro abuelo*, *Guanajuato* and *Salers* with which obtained awards and is selected in several film festivals around the world. He is currently in development of his new documentary film "Proper Names" that already has the support of INCAA, Tribeca Film Institute, Doc Buenos Aires, Cinescope, Sanfic Industry, Buenos Aires Doc Lab, Coproduction Meeting of Guadalajara Film Festival and Morelia Lab.

Filmografia  
2015: *Salers*  
2012: *Guanajuato*  
2011: 75 habitantes, 20 casas, 300 vacas  
2010: *No Es Mucho Lo Que Heredamos De Nuestro Abuelo*

## FERNANDO DOMINGUEZ SALERS

La memoria di un testimone che torna in un luogo del passato, è attraversata dai ricordi sparsi di un tempo lontano come da ombre in movimento proiettate su una parete sporca. Così sulle immagini documentaristiche della cittadina francese di Salers oggi, a quasi ottant'anni dall'occupazione nazista, si sovrappongono in trasparente i colori, gli strappi, le opacità, i graffi e le onde grafiche di un secondo strato visivo, quasi un flusso d'incrostazioni depositate dal tempo, un filtro che deforma e modifica quel che si riesce a vederci attraverso. E mentre la voce del testimone senza corpo ripercorre le strade del paesino inseguita dal ricordo della sconosciuta Mimi Pinson, il secondo strato dell'immagine prende il sopravvento sul primo, accartocchia la realtà, inghiotte definitivamente la nitidezza del documento e precipita nell'oscurità della memoria. (s.g.)

The memories of a witness going back to a location of its past are crossed by the distant and faded images of a far time, like moving shadows on a dirty wall. Hence, eighty years after the Nazi domination, a second visual transparent layer of colours, rips, opacity and scratches is superimposed to nowadays' documentary images of Salers, a French town, as a flow of fouling piled up in time, a filter twisting and deforming what we are able to see through it. While the voice of the bodiless witness retraces the town roads looking after the memories of Mimi Pinson, an unknown woman, the second layer of the image takes the lead on the first one, swallowing the clarity of the document and bringing it into the obscurity of memories. (s.g.)



## JANI PELTONEN SAVUPIIPPU WHITE CHIMNEY

Finlandia. Un fotografo si aggira nei pressi della strada alberata che conduce all'Hotel Aulanko, geometrico ed essenziale edificio inaugurato alla fine degli anni Trenta, intorno al quale generazioni di Finlandesi hanno passato i loro momenti di svago. L'albergo è stato anche il luogo della misteriosa morte di Sirkka Sari, astro nascente del cinema finlandese all'alba della Seconda Guerra Mondiale: il bianco, alto comignolo che svetta sulle foreste all'intorno è stato l'unico testimone della rovinosa caduta che ha ucciso l'attrice in circostanze ancora oggi misteriose. Il giallo incrocia il saggio sociologico, il biopic s'intreccia al thriller paranormale, il colore si alterna al bianco e nero in un film che accumula materiali, stili, voci e volti come un investigatore che cerca un ordine ai propri indizi. Un metatestimone – il fotografo che scatta istantanee mentre il film passa da un ambiente all'altro, da una scena all'altra – diventa il filo rosso che tiene insieme e spinge in un'unica direzione tutti gli eterogenei, pittoreschi pezzi dello stesso puzzle. (s.g.)

Finland. A photographer roams around a tree road leading to Hotel Aulanko, a geometrical and essential facility inaugurated at the end of the Thirties around which entire generation of Finnish people spent their spare time. The hotel was also the place of the mysterious death of Sirkka Sari, a rising star of Finnish cinema at the beginning of the Second World War: the white and high chimney dominating the surrounding forests was the only witness of the fall that killed the actress in still mysterious circumstances. This mystery is mixed with a sociologic essay, biopic crosses with paranormal thriller, colour is mixed with black and white in a film gathering materials, styles, voices and faces, as a detective trying to sort out to its clues. A meta-witness – the photographer shooting photos every time the film moves around spaces, one take after another – becomes the red wire holding the heterogeneous and picturesque pieces of the same puzzle together, pushing them in the same direction. (s.g.)

Finlandia, 2014, 24', col.

Regia e sceneggiatura: Jani Peltonen  
Fotografia: Jarmo Kiuru  
Montaggio: Arthur Franck  
Suono: Antti Onkila  
Produttore: Oskar Forstén  
Produzione: 4KRS Films  
In associazione con: YLE  
Con il supporto di: Finnish Film Foundation & AVEK

Contatto: Oskar Forstén, 4KRS  
Films  
Email: forsen-oskar@4krs.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Jani Peltonen è un regista finlandese. I suoi film sono stati proiettati in diversi festival cinematografici internazionali come Visions du Réel, Karlovy Vary IFF, Melbourne IFF, True/False FF, Full Frame DFF e IndieLisboa. Nel 2012 ha partecipato al Berlinale Talent Campus.

Jani Peltonen is a Finnish filmmaker. His films have been screened on several international film festivals such as Visions du Réel, Karlovy Vary IFF, Melbourne IFF, True/False FF, Full Frame DFF and IndieLisboa. In 2012 he participated to Berlinale Talent Campus.

Filmografia  
2014: *White Chimney (Savupiippu)*  
2010: *A Tall Man (Pitkä mies)*  
2008: *The Great Mill (Suuri Mytly)*



Svezia, 2014, 14', col.

Regia: Karolina Brobäck  
Fotografia: Jonas Esteban Isfält  
Montaggio: Erika Gonzales  
Suono: Anna My Bertmark  
Musica: John Ola Håkansson  
Grafica: Andreas Jacobsson / Mollbyrån  
Animazione: Karolina Brobäck  
Produttrice: Kristina Åberg  
Produzione: Atmo Rights AB  
Coproduzione: Sveriges Television AB, Helena Ingelsten, Andrea Östlund, Film i Väst AB, Sofie Björklund  
Con il supporto di: The Swedish Film Institute, Cecilia Lidin, Film Stockholm, Filmbasen, Region Halland, Swedish Arts Grants Committee

Contatto: Karolina Brobäck  
Email: karolina@atmo.se

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Karolina Brobäck è una regista svedese e artista visiva che lavora principalmente con l'animazione e la grafica. *Seat 26D* (2014), suo primo film, è stato candidato come Miglior Corto Svedese al Göteborg International Film Festival. La prima internazionale del film è stata nella sezione Panorama di IDFA 2014.

Karolina Brobäck is a Swedish director and visual artist that mainly works with animation and graphics. Her first film, *Seat 26D* (2014) was nominated for the Best Swedish Short Award at the Göteborg International Film Festival. The international premiere was in the Panorama section at IDFA 2014.

Filmografia  
2014: *Seat 26D*



È il 27 dicembre del 1991. Sandro, tredici anni, si imbarca con la famiglia su un aereo diretto in Giappone. Il volo 751 però resta nel cielo sopra Stoccolma appena quattro minuti, precipitando poco dopo il decollo ai margini di una vicina foresta. Come raccontare l'esperienza breve e interminabile di un incidente aereo dal punto di vista di un sopravvissuto, scegliendo per giunta la via del cinema documentario?

Karolina Brobäck, che ha studiato cinema sperimentale e d'animazione, ricostruisce la scena dell'incidente con modellini di cartapesta e disegni animati in digitale, impregnandoli dell'emozione, della paura e dello sgomento che ancora oggi fanno vibrare la voce di Sandro mentre ricorda e racconta minuto per minuto quel tragico giorno. (s.g.)

It is 27th December 1991. Sandro, a 13 year old boy, is boarding a plane heading to Japan with his family. However, flight 751 will only last just 4 minutes above the Stockholm sky, falling right after taking off at the borders of a nearby forest. How to tell the short and endless experience of an airplane crash from the perspective of a survivor, also choosing the way of the documentary film?

Karolina Brobäck, who studied experimental and animation cinema, re-enacts the accident with papier-mâché models and digitally animated drawings, filling them with the emotions, the fear and the shock making Sandro's voice vibrate every time he remembers and tells that tragic day minute by minute. (s.g.)

ANCA DAMIAN

## THE MAGIC MOUNTAIN LA MONTAGNE MAGIQUE



Adam Jacek Winkler è un eroe del tutto particolare: a lui, alla storia della sua vita o per meglio dire alle storie che della sua vita Winkler ha raccontato, Anca Damian dedica questa seconda parte della sua trilogia sull'eroismo. Come se un diario potesse scompaginarsi e riordinare le proprie pagine in un testo meticcio, mescolandole con filmati d'epoca, fotografie, ritagli di giornale, modellini, raccolte di schizzi e appunti, e un'infinità di altri materiali eterogenei, diversi, multiformi; così questo film si articola come un palinsesto in movimento che sostiene e monta insieme i pezzi di una vita, o meglio le sue tracce, in qualche punto fittizio, immaginate, facendone proliferare allusioni e suggestioni, eco e riflessi dentro un racconto denso nel quale parola e immagine, musica e colori non smettono di rilanciarsi a vicenda, anticipandosi e amplificandosi reciprocamente; un caleidoscopio che tenta di ridar vita al ricordo, sostituendo alla carne e al respiro la materia di volta in volta diversa tra le mani del regista alla quale il cinema viene a ridar vita e ritmo nel tempo nuovo del racconto del film. (s.g.)

Adam Jacek Winkler is a one-of-a-kind hero: Anca Damian dedicates the second part of the heroism trilogy to him, to the story of his life, or, better said, to the stories Winkler told on his life.

It is as if the pages of a diary could scramble and sort themselves in a mixed text, mixing old videos, photos, newspaper articles, models, collections of notes and sketches and an endless set of other heterogeneous, diverse and multiform materials; this film becomes a moving set supporting and joining different pieces of a lifetime of, better said, its traces, which are sometimes fictitious, imagined, allowing the proliferation of suggestions, echoes and thoughts in a dense tale in which words and images, music and colours support each other, anticipating and amplifying each other. This film is a kaleidoscope trying to give life to a memory, replacing flesh and breath with different materials, thanks to the director who gives life and pace to the film tale. (s.g.)

Romania, Francia, Polonia, 2015,  
87', col. e b/n

Regia: Anca Damian  
Scenografie: Anca Damian, Anna Winkler  
Fotografia: Anca Damian  
Montaggio: Ion Ioachim Stroe  
Animazione: Theodore Ushev, Sergiu Negulici, Raluca Popa, Dan Panaitescu et Tomek Ducki  
Suono: Frédéric Théry, Sebastian Włodarczyk, Piotr Witkowski  
Musica: Alexander Balanescu  
Produzione: Arizona Productions, Aparte Film, Filmograf Ltd.

Contatto: Pascale Ramonda  
Email: pascale@pascalaramonda.com

Anca Damian ha lavorato come regista, sceneggiatrice e produttrice per diversi documentari pluripremiati. Ha diretto *Crulic - The Path to Beyond* (presentato anche al 52° Festival dei Popoli), un film d'animazione incentrato sulla drammatica vicenda di un prigioniero innocente di un carcere polacco, che muore dopo un lungo sciopero della fame tentato per attirare l'attenzione della stampa sulla sua condizione. Il film è stato in concorso a Locarno nel 2011.

Anca Damian has worked as a director, screenwriter and producer for several award winning documentaries. She directed *Crulic - The Path to Beyond* (also presented at the 52nd Festival dei Popoli), an animated film focusing on the dramatic story of an innocent prisoner of a Polish prison, who died after a long hunger strike started in order to attract press attention on his condition. The film was in competition at Locarno in 2011.

Filmografia selezionata  
2015: *The Magic Mountain*  
2013: *O vara foarte instabila*  
2011: *Crulic - The Path to Beyond*  
2008: *Crossing Dates*

Germana, Polonia, 2014, 80', col.

Regia: Agnieszka Zwiefka  
Fotografia: Aleksander Duraj,  
Armand Urbaniak  
Montaggio: Thomas Ernst,  
Hansjörg Weissbrich  
Suono: Artur Kuczowski  
Musica: Jessica de Rooij,  
CocoRosie, Dani Printul Banatului  
Produzione: Ma.ja.de  
Filmproduktion, Chill Productions  
Coproduzione: HBO Europe,  
Stefilm International, Odra-Film  
In collaborazione con: ARTE  
In associazione con: YLE, RAI TRE,  
RSI and SVT  
Con il supporto di:  
Mitteldeutsche Medienförderung,  
Creative Europe MEDIA,  
The Polish Film Institute  
Distribuzione: Deckert Distribution

Contatto: Ina Rossow  
Email: info@deckert-distribution.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Agnieszka Zwiefka è una regista polacca. Per molti anni ha collaborato con TVP come autrice di vari e premiati programmi televisivi e brevi documentari. Nel 2010 ha fondato una società di produzione, la Chill Productions che attualmente produce serie TV, programmi per la televisione e film documentari.

Agnieszka Zwiefka is a Polish filmmaker. For over many years she has cooperated with TVP as an author of various awarded TV programs and short documentary forms. In 2010 she has established a production company Chill Productions that currently produces TV series, programs for TVP and documentary films.

Filmografia  
2014: The Queen of Silence  
2013: Albert Cinema  
2009: Underground City



AGNIESZKA ZWIEFKA  
**THE QUEEN OF SILENCE**

Denisa è una bambina rom che vive in un campo sperduto nella provincia polacca: Denisa non sente quasi nulla e per questo neppure ha mai imparato a parlare, ma danza, danza e grida come se volesse raggiungere gli altri intorno a sé dal luogo remoto e profondo dove è relegata. All'osservazione della vita nel campo, della routine delle trasferte in città a chiedere l'elemosina, delle visite in ospedale dove Denisa riceve la diagnosi e l'apparecchio che le riconsegna l'udito, si alternano sezioni drasticamente diverse, colorate, pop, degne di un musical, scene pensate e pianificate dalla regista d'accordo con la protagonista durante le quali gli "attori sociali" si trasformano in danzatori e performer che si esibiscono davanti all'obiettivo d'una videocamera. Così si costruisce il racconto eccentrico di un doppio isolamento scegliendo il punto di vista e l'emozione di una bambina. (s.g.) "Il mio film si gioca su due livelli. Il primo è quello del documentario d'osservazione su Denisa. [...] Il secondo è un musical, girato nello stile di Bollywood (quello dei film che guarda Denisa). Queste spettacolari sequenze di danza sono l'opposto di quel che succede nella vita di questa problematica comunità. Quanto più la situazione nel campo rom diventa seria, tanto più magiche e spettacolari diventano le sequenze di danza. Perché la danza per i bambini rom è il modo di sfuggire ai problemi della vita quotidiana". [A. Zwiefka]

Denisa, a gipsy child, lives in a remote camp in the middle of the Polish countryside. Denisa can't hear almost anything, therefore she has never learned to speak, but she can dance. She dances and screams as though she wanted to reach those around her from the faraway, deep-set place where she is relegated. Observational shots of camp life, the routine of the trips to the city to ask for alms, the visits in the hospital where Denisa receives her diagnosis and a hearing aid device, alternate with dramatically different sections. The latter are colourful, almost pop images worthy of a musical that were conceived and planned by the film-maker in concert with her protagonist. The "social actors" transform into dancers and performers who exhibit themselves in front of the camera. The eccentric story of a double isolation is thus told, choosing the point of view and the emotion of a little girl. (s.g.) "My film therefore has two layers. One is an observational documentary focusing on Denisa, a 10 years old deaf girl. [...] The second layer of the film is a musical, shot in Bollywood style (just like the films Denisa watches all the time). These spectacular dance sequences are the opposite of what is going on in the life of this troubled community. The more serious situation at the illegal gypsy settling gets, the more magical and spectacular the dance sequences become. Because dance for the gypsy children is a way of escaping from the troubles of the everyday life." [A. Zwiefka]

## ELS DIETVORST **THE RABBIT AND THE TEASEL**

Els Dietvorst si trasferisce dal Belgio in un villaggio della più sperduta Irlanda rurale. Affascinata dalla routine dura e verace dei pastori e dei contadini che abitano questa terra, l'artista filmmaker produce un documentario per il web. Da una sezione di questo primo film nasce *The Rabbit and the Teasel*, tentativo di ritrovare una concretezza materiale ai racconti memoriali di T.J. Butler, il più giovane discendente di una dinastia di allevatori legati per generazioni alla terra e agli animali. Le parole dei suoi racconti sono l'origine potente che genera le immagini: la sua testimonianza, adattata e riscritta, viene incarnata da una intensa voce narrante la quale a sua volta sembra innescare e plasmare le immagini che Els gira dirigendo abitanti del luogo. In questo modo si costruisce un dramma materico e carnale che tiene il pensiero e le pratiche del documentario nella pancia e sulla superficie epidermica dell'immagine, e che ricomponi i materiali frutto di una lunga e appassionata ricerca in un organismo narrativo irrorato dal sangue e dalle lacrime. (s.g.)

Els Dietvorst moves from Belgium to a village in the remotest rural part of Ireland. The artist and film-maker falls in love with the harsh and authentic daily life of the shepherds and farmers who live in this land, therefore she decides to produce a web documentary about them. From a section of this first film, she developed *The Rabbit and The Teasel*, an attempt at finding an objective, material correlative for T.J. Butler's memoirs. Butler is the youngest descendant of a dynasty of breeders historically bound to the land and cattle. The words in his short stories are the powerful source of the images: his testimonies are adapted and rewritten, and then given life by an intense voice-over which in turn seems to trigger and shape the images shot by Els, directing the inhabitants. She constructs a materic and physical drama where the thought and practices of documentary film-making are both hidden in the belly and exposed on the surface of the image putting together materials from a long, impassioned research conducted in a narrative organism bathed by blood and teardrops. (s.g.)



Belgio, Irlanda, 2014, 53', col.

Regia: Els Dietvorst  
Fotografia: Hans Bruch Jr.  
Montaggio: Simon Arazi  
Suono: Gilles Laurent  
Musica: la canzone 'Water rising'  
è di Laura Hyland  
Produzione: Arielle Sleutel, Tondo Films

Contatto: Arielle Sleutel, Tondo Films  
Email: arielle@tondofilms.be

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Els Dietvorst è un'artista e regista belga. Nel 2010 si è trasferita a vivere e lavorare nelle zone rurali di Wexford. Il suo lavoro è stato mostrato e sostenuto da istituti d'arte e festival molto importanti come il Kaaitheatre, Bruxelles, Museum of Modern Art, Antwerp(B) e BAK, Utrecht. Le sue opere sono state presentate in vari paesi del mondo: a New York, Utrecht, Casablanca, Londra e Vienna.

Els Dietvorst is a Belgian artist and filmmaker. In 2010 moved to live and work in rural Wexford. Her work has been shown and supported by well known Art institutes and festivals such as the Kaaitheatre, Brussels, Museum of Modern Art, Antwerp(B), and BAK, Utrecht. Her work was also shown internationally in New York, Utrecht, Casablanca, London and Vienna.

Filmografia selezionata  
2014: The Rabbit and the Teasel  
2012-2014: The Black Lamb  
2010: A walk with ACM  
2008: As long as the blackbird sings  
2006: The Apple-Eater  
2005: The return of the swallows,  
five years in the making





**EVENTI SPECIALI**  
SPECIAL EVENTS



Belgio, Israele, 2015, 71', col.  
e b/n

Regia: Sylvain Biegeleisen  
Fotografia: Sylvain Biegeleisen  
Montaggio: Joelle Alexis  
Produzione: Gregory Zalcmán,  
Alon Knol (Take Five), Sylvain  
Biegeleisen (Zen Production)  
Distribuzione: Cat&Docs

Contatto: Catherine Le Clef,  
Cat&Docs  
Email: cat@catndocs.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Sylvain Biegeleisen è un regista  
belga, produttore e artista  
multidisciplinare.

Sylvain Biegeleisen is a Belgian  
film director, producer and a  
multi-disciplinary artist.

Filmografia  
2015: Au Crépuscule d'une Vie  
2007: La Dernière carte  
2003: Sentiments nus

SYLVAIN BIEGELEISEN  
**AU CREPUSCULE D'UNE VIE**  
TWILIGHT OF A LIFE

*Au Crépuscule d'une Vie* è un viaggio affascinante e ottimista di una madre di novantacinque anni, che affronta la vecchiaia, e di suo figlio, il regista. Contro ogni previsione, l'anziana signora ha deciso di non arrendersi alla diagnosi pessimistica dei medici. Il figlio la segue filmandola e lei rimane viva attraverso la presenza magica della videocamera e ci regala incredibili insegnamenti sulla vita: "Io costruisco qualcosa sul futuro, non sul passato!" dice nel film. Un film che tocca e dà speranza a tutti. Un "Inno alla Vita" originale e incredibile, pieno di umorismo, gioia e felicità!

*Au Crépuscule d'une Vie* is a fascinating and optimistic journey of a mother aged 95, facing old age, and her son, the director. Against all odds, she decided not to surrender to the pessimistic diagnosis of the doctors. She remains alive and through the magic presence of the camera, she is giving us, amazing teachings about life. "I build something on the future, not on the past!" she says in the film. A film that touches and gives hope to everyone. An original and incredible "Ode to Life" full of humor, joy and happiness!



**OMAGGIO AL GIURATO | HOMAGE TO THE JUROR JOÃO MATOS**

FREDERICO LOBO, PEDRO PINHO

**BAB SEBTA**  
DOOR OF CEUTA

C'è un punta di terra che dall'Africa si tuffa nel Mediterraneo. Si chiama Ceuta, in italiano antico Setta, in arabo Sebta. È un'enclave spagnola circondata dal mare, dal Marocco e da tante persone che vorrebbero utilizzarla come punto di partenza per l'Europa. Nel 2005 Ceuta è stato il teatro di violente repressioni che hanno tormentato Pedro Pinho e Frederico Lobo, fino a convincerli a girare un film che risalisse la corrente dei flussi migratori e raggiungesse l'Africa sub-sahariana. I due registi passano per i quartieri di Tangeri e le baracche di Ouda in Marocco, ed arrivano fino alle spiagge spettrali di Nouadhibou e Nouakchott in Mauritania. In questo percorso a ritroso incontrano volti e lingue diverse, persone piene di aspirazioni e disperazione, menti lucide nell'analizzare i meccanismi di sfruttamento o semplicemente rassegnate a sfidare la sorte prima che la vecchiaia tolga anche questo barlume di speranza. Questo film ci apre la "La porta di Ceuta" (Bab Septa) e ci invita ad attraversarla per raggiungere il cuore pulsante del luogo da cui tutti veniamo e che tanti cercano di abbandonare. Un viaggio straniante che svela e rivela i retroscena di storie incredibili raccontate senza filtri e senza retorica. (v.i.)

A point of land plunges from Africa into the Mediterranean Sea. It is called Ceuta, in archaic Italian Setta, in Arabic Sebta. It is a Spanish enclave surrounded by the sea, Morocco, and so many people who would like to use it as a stepping stone for Europe. In 2005, Ceuta was the scene of violent acts of repression that have tormented Pedro Pinho and Frederico Lobo until they decided to make a film that traced back the migration flows up to Sub-Saharan Africa. The two film-makers went through the neighbourhoods of Tangier and the shantytowns of Oujda in Morocco, and reached as far as the ghostly beaches of Nouadhibou and Nouakchott in Mauritania. During their backwards journey they met with different faces and languages, people filled with hope and despair, lucid minds that analysed the mechanisms of exploitation, or individuals merely resigned to try their luck before old age put out their last glimmer of hope. This film opens "the Door of Ceuta", Bab Sebta, for us to cross it and reach the throbbing heart of the place from where everyone comes – and many try to get away from. An alienating journey that unravels what happens behind the scenes of incredible and unfiltered stories told without any rhetoric. (v.i.)



Portogallo, Marocco, 2008, 108',  
col.

Regia: Frederico Lobo, Pedro  
Pinho  
Fotografia: Luisa Homem,  
Frederico Lobo, Pedro Pinho  
Montaggio: Luisa Homem, Rui  
Pires, Claudia Silvestre  
Suono: Tiago Matos, Miguel  
Cabral, Ivan Castiñeiras  
Produttrice: Luisa Homem  
Coproduttori: Filipa Reis, João  
Matos  
Produzione: Patê Filmes,  
Gil&Miller, Terratrema

Contatto: João Matos, Terratrema  
Email: joao.matos@terratreme.pt

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Filmografia di Pedro Pinho  
2014: As cidades e as trocas  
2013: An End of the World  
2008: Bab Sebta  
Zone d'attente #00  
2005: In the Beginning  
2004: Close

Filmografia di Frederico Lobo  
2013: Industrial Revolution  
2008: Bab Sebta  
2006: Entre-Tempos

Turchia, 2015, 92', col.

Regia: Çayan Demirel, Ertuğrul Mavioğlu  
Fotografia: Koray Kesik  
Montaggio: Burak Dal  
Suono: Ahmet Bawer Aydemir  
Produzione: Surela Film

Contatto: Surela Film  
Email: surelafilm@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Çayan Demirel ha fondato Surela Film Production nel 2008. Il suo film *Prison Number 5: 1980-84* nel 2009 ha vinto il premio come miglior documentario al Golden Orange Film Festival di Antalya. I suoi documentari sono stati mostrati in molti festival cinematografici internazionali, università e ONG.

Çayan Demirel established Surela Film Production in 2008. In 2009 he won the Best Documentary award for his film *Prison Number 5: 1980-84* at the Antalya Golden Orange Film Festival. His documentaries have been shown at many international film festivals, universities and NGO's.

Ertuğrul Mavioğlu ha trascorso 8 anni in carcere per motivi politici nel periodo tra il 1980 - 1991. Durante i momenti di libertà, ha completato la sua laurea in giornalismo e ha lavorato quasi 30 anni come giornalista per vari quotidiani e televisioni e ha ricevuto due premi come giornalista investigativo. *Bakur* è il suo primo lungometraggio da regista.

Ertuğrul Mavioğlu spent 8 years in jail for political reasons during the period between 1980 - 1991. During his periods of freedom, he completed his degree in journalism and worked nearly 30 years as a journalist at various newspapers and television stations and has received two awards for investigative journalism. *Bakur* is the director's first feature length documentary.

ÇAYAN DEMIREL, ERTUĞRUL MAVIOĞLU

## BAKUR NORTH

*Bakur* è un documentario su uno dei fronti della guerra in corso in Turchia da decenni: quello dei guerriglieri del PKK. Ad oggi, il PKK ha perso oltre 30 mila dei suoi membri nella lotta contro lo Stato turco. Qual è la percezione del PKK dello Stato, della giustizia e l'autorità? Cosa c'è alla base del loro rapporto con la gente? Come ha fatto il movimento curdo a evolversi nel corso degli anni in una battaglia per la libertà fondata sul movimento per i diritti delle donne? Come fanno questi guerriglieri, che hanno vissuto in condizioni di guerra per 40 anni, a sopravvivere tutto l'anno nelle dure condizioni di vita della montagna? Alla ricerca delle risposte a tutte queste domande, *Bakur* introduce agli spettatori donne e uomini che hanno scelto di unirsi alla resistenza armata al fine di creare un nuovo futuro. Il film catapulta lo spettatore al centro della loro vita. Le riprese si sono svolte in estate e autunno nel 2013 in vari campi nel Nord e Sud del Kurdistan, soprattutto a Dersim, Amed e Botan.

*Bakur* is a documentary about one side of the war going on in Turkey for decades: the PKK guerrillas. To date, the PKK has lost over 30 thousand of its members in combat against the Turkish State. What is the PKK's perception of the state, justice and authority? What constitutes the foundation of their relationship to the people? How did the Kurdish movement evolve over the years into a battle for freedom founded on the women's rights movement? How do the guerrillas who have been living under wartime conditions for 40 years manage to survive all year-round in the harsh outdoor living conditions in the mountains? In search for answers to all these questions, *Bakur* introduces audience to women and men who have chosen to join the armed resistance in order to create a new future. The film takes the viewer on a visit right to the center of their lives. Filming took place in the summer and fall months of 2013 in various camps in North and South Kurdistan, primarily in Dersim, Amed and Botan.



SEBASTIANO LUCA INSINGA

## COMPLIMENTI PER LA FESTA

È l'inizio degli anni '90. Tre ragazzi di provincia decidono di formare un gruppo rock. Non vogliono essere il solito gruppo di cover, vogliono suonare la loro musica e cantare in italiano. Spediscono decine e decine di demo in giro per l'Italia, ma niente sembra accadere. Tra piccole feste di paese e locali che li cacciano via, quei ragazzi non mollano, tengono duro. Fino a che non si trovano nel posto giusto al momento giusto e incontrano un uomo che cambierà le loro sorti e quelle del rock italiano. Quei ragazzi sono i Marlene Kuntz e da quell'incontro nacque *Catartica*, album che ha sancito un pre e un post nella storia del rock indipendente italiano. Vent'anni dopo l'uscita di *Catartica*, i Marlene Kuntz riportano in tour tutte le canzoni di quell'album mitico. "L'occasione del tour commemorativo di *Catartica* mi ha dato la possibilità di mettere in parallelo quei ragazzi di venti anni con quelli di oggi. *Complimenti per la festa* unisce due tempi e li fa diventare un unico spazio. *Catartica* e le sue canzoni, suonate dal vivo durante il tour, sono la colonna sonora di questo e quel tempo." [S. L. Insinga]

Beginning of the 90s: three boys of the Italian province decide to form a rock band. They didn't want to be the usual group of covers, they wanted to make their own music and wanted to sing in Italian. They sent dozens of demos around Italy, but nothing seemed to happen. Travelling to small town festivals and clubs that kick them out, those guys didn't give up, holding firm to their dream. One day they find themselves in the right place at the right time and meet a man who will change their fate and those of the Italian rock. Those guys are the Marlene Kuntz and from that meeting they created *Catartica*, a music album that marked a before and an after in the history of Italian independent rock. Twenty years after the release of *Catartica*, Marlene Kuntz bring back on tour all the songs from that mythical album. "The occasion of the tour *Catartica* gave me a great opportunity: to be able to compare those guys of twenty years ago with what they are today. *Complimenti per la festa* unites two different life times and makes them a unique space. *Catartica* and its songs, played live during the tour, are the soundtrack of this and that time." [S. L. Insinga]

Italia, 2015, 70', col.

Regia: Sebastiano Luca Insinga  
Sceneggiatura: Sebastiano Luca Insinga e Vita Selin  
Fotografia: Sebastiano Luca Insinga  
Montaggio: Sabino Parise, Andrea Andreotti  
Suono: Francesco Pea, Elisa Piria, Philippe Gozlan  
Missaggio live: Gianluca "Lox" Losi  
Musica: Marlene Kuntz  
Produttori: Luigi Pepe, Simone Cargnoni, Gianpaolo Smiraglia, Franco Dipietro, Emanuela Barbanò  
Produzione: Jump Cut  
In associazione con: Duel  
In collaborazione con: Trentino Film Commission  
Con il sostegno di: Piemonte Doc Film Fund  
Campagna di crowdfunding realizzata con Musicraiser  
Distribuzione: Wanted

Contatto: Wanted  
Email: info@justwanted.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Sebastiano Luca Insinga negli anni dell'università ha iniziato a sperimentare il video e la fotografia come mezzo espressivo. Si è laureato a Trento con una tesi sull'uso del jump cut nel cinema di finzione. *Complimenti per la festa* è il suo terzo documentario.

Sebastiano Luca Insinga during the university has begun to experience the video and photography as an expressive medium. He graduated in Trento with a thesis on the use of jump cuts in fiction films. *Complimenti per la festa* is his third documentary.

Filmografia  
2015: Complimenti per la festa  
2013: Hands  
2012: Nulla è accaduto  
2010: Lo Sconosciuto  
2008: Maledetta primavera



Francia, UK, 2015, 85', col.

Regia: Hervé Martin-Delpierre  
Sceneggiatura: Marina Rozenman, Hervé Martin-Delpierre  
Con: Pharrell Williams, Nile Rogers, Skrillex, Giorgio Moroder, Michel Gondry, Pete Tong, Leiji Matsumoto, Kanye West  
Musica: Daft Punk  
Produttori: Jean-Louis Blot, Patrice Gellé  
Produzione: BBC WORLDWIDE

Contatto: Serena Sarnataro, BBC WORLDWIDE  
Email: Serena.Sarnataro@bbc.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Hervé Martin-Delpierre è regista e sceneggiatore famoso per *Daft Punk Unchained* (2015), *That's Poker... Dans la peau d'un joueur* (2007) e *Sport, Mafia et Corruption* (2012).

Hervé Martin-Delpierre is a director and writer, known for *Daft Punk Unchained* (2015), *That's Poker... Dans la peau d'un joueur* (2007) and *Sport, Mafia et Corruption* (2012).

Filmografia  
2015: *Daft Punk Unchained*  
2012: *Sport, Mafia et Corruption*  
2010: *Secrets du manga Seoul District*  
2007: *That's Poker... Dans la peau d'un joueur*  
2003: *Low Cost, Big Profit*  
2002: *Istanbul, une ville sous haute surveillance*  
*Le risque volcanique*

HERVÉ MARTIN-DELPIERRE

## DAFT PUNK UNCHAINED

Nel 2014 i Daft Punk sono la prima band elettronica a vincere cinque Grammy Awards, entrando di diritto nella storia della musica mondiale. Ma chi sono i Daft Punk? *Daft Punk Unchained*, attraverso rari filmati d'archivio e testimonianze di collaboratori e amici, tra i quali Pharrell Williams, Giorgio Moroder e Michel Gondry, ci racconta del duo francese che a partire dagli anni novanta, ancora a volto scoperto, ha iniziato a sconvolgere il mondo del *clubbing*, fino ad arrivare alla cerimonia dei Grammy Awards con i due Robot più celebri della musica. [l.d.a.]

In 2014 Daft are the first electronic music band that won 5 Grammy Awards earning their rightful place in the world history of music. But who are Daft Punk? *Daft Punk Unchained*, by way of rare footage and testimonies by co-workers and friends, including Pharrell Williams, Giorgio Moroder, and Michel Gondry, portrays the French duo from the Nineties, when, still bare-faced, they began to turn the nightclubbing world upside down until the Grammy Awards ceremony, featuring the two most famous robots of music. [l.d.a.]



ADAM SJÖBERG

## I AM SUN MU



Conosciuto sotto un pseudonimo che significa "senza confini", Sun Mu, disertore della Corea del Nord, si ispira all'attività di propaganda svolta per il regime prima della fuga nel 1998 e ne inverte il significato, conferendogli nuove sfumature e dando vita ad una 'pop art politica'. Nel 2014 gli viene offerta una storica, ma potenzialmente pericolosa opportunità, quella di una mostra personale a Pechino. Ma durante i preparativi sotto copertura, gli eventi prendono una piega inaspettata mettendo a rischio la vita di Sun Mu e della sua famiglia. [c.m.] "Da persona cresciuta in Corea del Nord, quindi sotto un sistema oppressivo, ma che al tempo stesso prova amore e nostalgia per la sua patria e famiglia Sun Mu, letteralmente e simbolicamente, dipinge adottando una prospettiva unica che è quella di 'depoliticizzare'. [ ... ]. Invece di creare immagini di odio, i suoi dipinti rappresentano le figlie che tentano di inviare una lettera alla nonna in Corea del Nord, o soldati che ascoltano l'iPod, o studenti della Corea del Sud e della Corea del Nord che camminano mano nella mano". [A. Sjöberg]

Known under a pseudonym that means "without borders," Sun Mu, a deserter from North Korea, takes his inspiration from his own propaganda activity done before his escape in 1998 and reverses its meaning, giving it new shades. Thus, he creates a form of 'political pop art.' In 2014, he was offered a huge, but potentially dangerous opportunity, a solo exhibition in Beijing. But during the preparation, even though he worked under cover, there was an unexpected turn of events which jeopardized the life of Sun Mu and his family.[c.m.] "As someone who grew up in North Korea under her oppressive system, but whom also loves and longs for his homeland and family, Sun Mu literally and symbolically paints a unique perspective that is depoliticising. [...]. Instead of creating images of hate, Sun paintings images of his daughters trying to send a letter to their grandmother in North Korea, or soldiers listening to iPods, or North and South Korean students walking hand-in-hand." [A. Sjöberg]

© photo Philippe Levy

Cina, Corea del Sud, USA, 2015, 80', col.

Regia: Adam Sjöberg  
Sceneggiatura: Adam Sjöberg  
Fotografia: Adam Sjöberg  
Montaggio: Mariana Blanco  
Musica: Joel P West  
Produttori: Adam Sjöberg, Blaine Vess, Justin Wheeler

Contatto: Adam Sjöberg  
Email: adam.d.sjoberg@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Adam Sjöberg è co-fondatore di Required Reading Productions, regista e fotoreporter. Il suo lavoro lo ha portato in oltre 60 paesi. Il suo film *Shake the Dust* è un'odissea globale che mette in evidenza la forza e la dignità dei giovani in alcuni dei paesi più poveri del mondo, che utilizzano la break dance e l'hip-hop per cambiare la loro situazione. *I Am Sun Mu* è il suo secondo lungometraggio.

Adam Sjöberg is a co-founder of Required Reading Productions, a filmmaker and photojournalist whose work has taken him to over 60 countries. His recent film *Shake the Dust* is a global odyssey that highlights the power and dignity of youth in some of the world's poorest countries who are using break dance and hip-hop to change their worlds. *I Am Sun Mu* is his second feature film.

Filmografia  
2015: *I Am Sun Mu*  
*Shake the Dust*



UK, 2015, 103', col. e b/n

Regia: Stevan Riley  
Sceneggiatura: Stevan Riley, Peter Ettedgui  
Fotografia: Ole Bratt Birkeland  
Montaggio: Stevan Riley  
Suono: Claire Ellis, Tom Foster, George Foulgham, Nas Parkash  
Musica: Gary Welch, Stefan Wesolowski  
Produttori: John Battsek, George Chignell, RJ Cutler  
Coproduzione: Universal Pictures Home Entertainment Content Group  
Distribuzione: Park Circus

Contatto: Graham Fulton, Park Circus  
Email: graham@parkcircus.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Stevan Riley è un regista, produttore, montatore e scrittore britannico. Tra i suoi film *Blue Blood* (2006), *Fire in Babylon* (2010), *Everything or Nothing* (2012), and *Listen to Me Marlon* (2015).

Stevan Riley is a British film director, producer, editor and writer. His films include *Blue Blood* (2006), *Fire in Babylon* (2010), *Everything or Nothing* (2012), and *Listen to Me Marlon* (2015).

## STEVAN RILEY LISTEN TO ME MARLON

Dall'inizio della sua popolarità agli anni che precedettero la morte, Marlon Brando realizzò, per conto proprio e nella più totale intimità, centinaia di ore di registrazioni audio. Queste registrazioni oggi rappresentano una sorta di diario di bordo delle sue speranze e dei suoi rimpianti. Dall'incontro fondamentale con Stella Adler, ai tormenti famigliari talvolta tragici, la voce dell'“anti-divo di Hollywood” ci guida tra i filmati d'archivio e le immagini dei numerosi film da lui interpretati e che hanno fatto la Storia del Cinema. Visivamente, *Listen to Me Marlon* ricrea, trasmettendoceli, stati ipnotici e viaggi donchisciotteschi facendoci perdere nei sogni ad occhi aperti che Brando racconta, nelle sue digressioni giocose e nelle sue confidenze sussurrate.

From the beginnings of his fame until the years immediately preceding his death, Marlon Brando realized hundreds of audio recording hours on his own, in absolute privacy. Today, these recordings constitute a sort of logbook about his hopes and regrets. Dwelling on events such as his encounter with Stella Adler or the sometimes tragic family torments, the voice of the Hollywood rebel will guide us through archive footage and pictures from the many films in which he starred, contributing to film history. Visually, *Listen to Me Marlon*, conveys hypnotic states and quixotic departures as we lose ourselves in Brando's spoken daydreams, playful asides and confiding whispers.



## ALEX GIBNEY MR. DYNAMITE: THE RISE OF JAMES BROWN



Abbandonato dai genitori in tenera età, James Brown è poi diventato un *self-made man* e uno dei più influenti artisti del ventesimo secolo, non solo attraverso la sua musica ma anche come attivista sociale. Il film rievoca la carriera musicale di James Brown a partire dal suo primo grande successo, *Please, please, please*, del 1956. L'inesauribile energia sul palco del “Re del Rhythm and Blues” pervade il racconto, un'energia ed uno stile che hanno influenzato musicisti e cantanti del calibro di Public Enemy, Michael Jackson, Prince e che affascinano e conquistano ancora oggi. Il film utilizza bellissimi materiali d'archivio (molti dei quali fino ad ora sconosciuti) e testimonianze di coloro che hanno lavorato con Brown e lo hanno conosciuto come musicista e come attivista per i diritti degli afroamericani. Tra gli altri, Mick Jagger, anche produttore del film.

Abandoned by his parents at an early age, James Brown was a self-made man who became one of the most influential artists of the 20th century, not just through his music, but also as a social activist. The film goes back to the musical career of James Brown departing from his first big hit, *Please, Please, Please* (1956). The inexhaustible stage energy of the “King of Rhythm and Blues” pervades the narrative. His energy and style influenced musicians and singers such as Public Enemy, Michael Jackson, Prince, and their magic is still working for us. The film uses beautiful archive footage (with much of it still unreleased) and the testimonies of those who worked with Brown and used to know him as both musician and activist for the rights of African-American people. Among these, Mick Jagger, also producer of the film.

USA, 2014, 120', col. e b/n

Regia: Alex Gibney  
Sceneggiatura: Alex Gibney  
Montaggio: Geeta Gandbhir, Maya Mumma  
Suono: Chris Fielder, Tom Fleischman, Maegan Hayward, Branka Mrkic, Philip Stockton  
Musica: Erin Fuentes, Alison Litton, Margaret Yen  
Produttori: Peter Afterman, Daniel Brooks, Trevor Davidoski, Christopher John Farley, Blair Foster, Mick Jagger, Victoria Pearman, Michael Singer, Eric Weider  
Produzione: Jagged Films, Inaudible Films, Jigsaw Production  
Distribuzione: HBO

Contatto: Julie Seureau, Jigsaw Production  
Email: asst.gibney@jigsawprods.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Alex Gibney è il vincitore del premio Oscar 2008 per il miglior documentario per *Taxi to the Dark Side*. Gibney ha anche scritto, prodotto e diretto il film candidato all'Oscar *Enron: The Smartest Guys in the Room*. 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*, *Finding Fela*.

Alex Gibney is the winner of the 2008 Academy Award for best documentary feature for *Taxi to the Dark Side*. Gibney also wrote, produced, and directed the 2006 Academy Award-nominated film *Enron: The Smartest Guys in the Room*. 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*, *Finding Fela*.

Israele, Svezia, Germania, Paesi Bassi, 2015, 90', col.

Regia: Tomer Heymann  
Fotografia: Itai Raziell  
Montaggio: Alon Greenberg, Ido Mochrik, Ron Omer  
Suono: Niv Adiri  
Musica: Alex Claude  
Produzione: Heymann Brothers Films

Contatto: Michal Eliav  
Email: festivals@heymanfilms.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Tomer Heymann è nato in Israele nel 1970 e ha diretto documentari e serie a partire dal 1997. I suoi film sono stati presentati e hanno vinto premi in festival internazionali come Berlinale, HotDocs, IDFA, LAFF, Sheffield Doc/Fest e sono usciti nelle sale di tutto il mondo, facendo di lui uno dei registi di documentario più importanti oggi.

Tomer Heymann was born in Israel in 1970 and has directed documentary films and series since 1997. His films were screened and won awards at international film festivals such as Berlinale, HotDocs, IDFA, LAFF, Sheffield and were theatrically released around the world, making him one of the Documentary Film industry's leading directors today.

Filmografia  
2015: Mr. Gaga  
2010: I Shot My Love  
2009: The Way Home  
2007: Debut - Hofaat Bechora  
Out of Focus  
Black Over White  
2006: Paper Dolls  
Bridge Over The Wadi  
2003: Aviv-F\*\*\*\*\*-up Generation  
2001: It Kinda Scares Me  
2000: Laugh Till I Cry

## TOMER HEYMAN MR. GAGA

Ohad Naharin, creatore del linguaggio di movimento "Gaga", è uno dei coreografi più importanti ed innovativi al mondo. Attraverso immagini d'archivio di un Naharin giovane danzatore o in momenti privati insieme alla sua famiglia, l'acclamato documentarista Tomer Heyman costruisce un ritratto viscerale di Mr. Gaga. Dai suoi primi passi di danza, a quelli compiuti sulla scena internazionale con Martha Graham e Maurice Béjart, fino al passaggio alla coreografia, coronato dalla sua nomina a direttore artistico della Batsheva, compagnia di danza di fama mondiale. "I semi di questo lavoro sono stati piantati circa 20 anni fa, quando ho visto per la prima volta il Batsheva Dance Group di Naharin sul palco. La mia testa e il mio cuore sono stati enormemente sconvolti come da un cocktail superbo di alcol e droghe, ma senza alcol e senza le droghe. Un continuum di movimento, musica, energia, sessualità, sensualità, e danzatori di cui innamorarsi senza sapere perché. Da quella sera in poi, sono diventato un consumatore ossessivo dell'arte danzante di Batsheva. Naharin è un osso duro, ha un carattere contraddittorio che lo ha reso un elemento affascinante da rendere in immagini in un documentario". [T. Heymann]

Ohad Naharin, creator of the movement language "Gaga," is one of the most important and innovative choreographers in the world. By way of archive footage of Naharin as a young dancer and about private moments with his family, acclaimed documentary film-maker Tomer Heymann pieces together a visceral portrait of Mr. Gaga, covering his first dance steps, the international ballets with Martha Graham and Maurice Béjart, up to the transition to choreography that peaked with his appointment as artistic director of Batsheva, the world-renowned dance company. The seeds for this film were planted about 20 years ago, when I first saw Naharin's Batsheva Dance Group on stage. My head and my heart experienced a giant upheaval, like a superb cocktail of alcohol and drugs, but without the alcohol and without the drugs. A continuum of movement, music, energy, sexuality, sensuality, and dancers you could fall in love with without knowing why. From that evening on, I became an obsessive consumer of Batsheva's art of dance. Naharin is a tough nut to crack, very complex and contradictory character, which made him a fascinating subject for a documentary film image." [T. Heymann]



## ANDREAS HARTMANN MY BUDDHA IS PUNK

Kyaw Kyaw, un venticinquenne Punk birmano, persegue il sogno di far decollare la scena Punk nel Myanmar. Anche se l'ex dittatura militare ha portato avanti alcune riforme democratiche, lui resta scettico: a suo avviso, il paese ancora non è cambiato. Insieme alla sua punk band, cerca di sensibilizzare le persone sulle persistenti violazioni dei diritti umani. Attraverso la sua musica e le manifestazioni in piazza, critica la guerra civile in corso e la persecuzione delle minoranze etniche. Viaggia attraverso il paese per promuovere la propria filosofia tra le giovani generazioni: una simbiosi di buddismo e punk che rifiuta le regole religiose e la dottrina politica. "Ciò che rimane sono domande – non risposte: Come si possono realizzare un pensiero e un comportamento indipendenti con la presenza ed il controllo di una dottrina così antica? Come possono gli individui modellare la convivenza sociale? Come funzionano le dinamiche di gruppo? sono libero? sono emancipato? E come si può rimanere fedeli alle proprie convinzioni di fondo combattendo al tempo stesso per una causa più grande?". [A. Hartmann]

Kyaw Kyaw, a 25-year-old Burmese Punk, pursues the dream of seeing the Punk scene take off in Myanmar. The former military dictatorship carried out a few democratic reforms, but he remains sceptical: in his opinion, the country hasn't changed yet. Along with the members of his Punk band, he tries to raise the awareness of his people about the persistent violation of human rights. By way of his music and the demonstrations in the streets, he criticizes the ongoing civil war and the persecutions of ethnic minorities. He travels across the country to promote his philosophy among the young generations, i.e. a symbiosis of Buddhism and Punk that rejects religious dictates and political doctrine. "What remains, are questions – not answers: How can independent thinking and behaviour be achieved under the presence and scrutiny of long-standing doctrine? How can social coexistence be shaped by individuals? How do group dynamics work? Am I free? Am I emancipated? And how can you remain true to your core beliefs while fighting for a greater cause?" [A. Hartmann]



Germania, Myanmar, 2015, 71', col.

Regia: Andreas Hartmann  
Sceneggiatura: Andreas Hartmann  
Fotografia: Andreas Hartmann  
Montaggio: Andreas Hartmann  
Suono: Florian Marquardt  
Produttore: Andreas Hartmann

Contatto: Andreas Hartmann  
Email:  
mail.andreashartmann@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Andreas Hartmann è regista e direttore della fotografia con base a Berlino. Il suo primo lungometraggio *Days of Rain* (2010) ha debuttato nel 2010 al Cinéma du Réel. Tra il 2012 e il 2013 Andreas Hartmann ha ottenuto una borsa di studio DAAD nel Myanmar dove ha prodotto *My Buddha is Punk* (2015). Nel 2014 è stato ospite nella residenza d'artista "Villa Kamogawa" (Goethe Institute) a Kyoto, in Giappone.

Andreas Hartmann is a Berlin-based documentary filmmaker and cinematographer. His first feature-length documentary *Days of Rain* (2010) premiered 2010 at Cinéma du Réel. Between 2012 and 2013 Andreas Hartmann went as a DAAD scholarship holder to Myanmar to produce *My Buddha is Punk* (2015). In 2014 he was Artist-in-residence in the "Villa Kamogawa" (Goethe Institute) in Kyoto, Japan.

Filmografia  
2015: My Buddha is Punk  
2012: Little Thirteen  
2010: Days of Rain



Spagna, 2015, 79', col.

Regia: Richard Brouillette  
Fotografia: Richard Brouillette  
Montaggio: Richard Brouillette  
Suono: Simon Goulet  
Musica: Éric Morin  
Produzione: Les films du passeur

Contatto: Richard Brouillette  
Email: info@filmsdupasseur.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Richard Brouillette è produttore cinematografico, regista, montatore e programmatore del Quebec. Ha lavorato come critico cinematografico e distributore e, nel 1993, ha fondato il centro Casa Obscura, spazio espositivo multidisciplinare a Montreal. Lì gestisce un cine-club settimanale chiamato *Les projections libérantes*, di cui è anche proiezionista.

Richard Brouillette is a Quebec film producer, director, editor and programmer. He worked as film critic and distributor and, in 1993, he founded the centre Casa Obscura, a multidisciplinary exhibition space in Montreal. Here, he still runs a weekly cine-club called *Les projections libérantes*, for which he is also the projectionist.

Filmografia  
2015: *Uncle Bernard – L'anti-leçon d'économie*  
2008: *Encirclement - Neo-Liberalism Ensnares Democracy*  
1995: *Too Much is Enough*  
Carpe diem



RICHARD BROUILLETTE  
**ONCLE BERNARD – L' ANTI-LEÇON D'ÉCONOMIE**  
**ONCLE BERNARD – A COUNTER-LESSON IN ECONOMICS**

Uncle Bernard, alias Bernard Maris, è morto il 7 gennaio 2015 sotto i colpi dei terroristi nell'attentato alla sede di "Charlie Hebdo". Ciò che resterà di lui è la sua insolita visione dell'economia. In un'intervista del marzo 2000, esplorando le zone d'ombra del neoliberismo e rendendo appassionante anche il soggetto più arido, Uncle Bernard rivela un pensiero coraggioso nella sua originalità, ma pur sempre vicino alla realtà.

Uncle Bernard, aka Bernard Maris, was killed on January 7th, 2015 in the terrorist attack on the editorial office of "Charlie Hebdo". What is left of him is his unusual view of economics. In an interview in March 2000 exploring the grey areas of laissez-faire, Uncle Bernard managed to make even the most arid topics intriguing and exposed a worldview that was at once courageous in its originality and close to reality.



HEIDI SPECOGNA

**PEPE MUJICA – LESSONS FROM THE FLOWERBED**  
**PEPE MUJICA – LEKTIONEN EINES ERDKLUMPENS**



"Povero non è colui che possiede poco, ma colui che ha sempre bisogno di qualcosa di più". Pepe Mujica è diventato famoso nel 2010, dopo la sua elezione a capo di Stato in Uruguay, come "presidente più povero del mondo" dal momento che ha rifiutato di vivere nel palazzo presidenziale e si è assegnato uno stipendio inferiore ai 1.000 euro al mese. L'ex guerrigliero, oggi appassionato coltivatore di fiori, è considerato uno dei politici più carismatici dell'America Latina. Ha conquistato la fiducia di vecchi e giovani grazie al suo stile di vita umile ed ai suoi modi non convenzionali. Le sue scelte politiche visionarie, tra cui la regolamentazione del mercato della marijuana, hanno suscitato curiosità e risonanza a livello internazionale.

"It is not the man who has too little, but the man who craves more, that is poor." Pepe Mujica became famous in 2010, after being elected Head of State in Uruguay, as the "world's poorest president" because he refused to live in the presidential palace and gave himself a monthly salary of less than 1,000 Euros. The former guerrilla fighter, now an enthusiastic flower farmer, is considered one of the most charismatic politicians of Latin America. His humble lifestyle and non-conventional manners won him the trust of old and young. His visionary political decisions, including the regulation of the marijuana trade, have aroused curiosity and attention all over the world.

Germania, 2015, 94', col.

Regia e soggetto: Heidi Specogna  
Fotografia: Rainer Hoffmann  
Montaggio: Kaya Inan  
Suono: Thomas Keller, Ulla Koesterke  
Musica: Hans Koch  
Produttore: Heino Deckert  
Produzione: Ma.ja.de  
Filmproduktion  
Coproduzione WDR  
In associazione con: ARTE e SRF  
Distribuzione: Deckert Distribution

Contatto: Ina Rossow, Deckert  
Distribution  
Email: info@deckert-distribution.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Heidi Specogna è nata in Svizzera e ha studiato cinema a Berlino. Nel 1990 ha fondato Specogna Film.

Heidi Specogna was born in Switzerland and studied cinema in Berlin. In 1990 she founded Specogna Film.

Filmografia selezionata  
2014: *Pepe Mujica – Lessons From the Flowerbed*  
2012: *Esther und die Geister*  
2011: *Carte Blanche*  
2010: *Das Schiff des Torjägers*  
2006: *The Short Life of José Antonio Gutierrez*  
2004: *Zeit der roten Nelken*  
2002: *Kaprun*  
1997: *Tupamaros*  
1995: *Z-man's Kinder*  
1993: *Deckname: Rosa*  
1991: *Tania la Guerrillera*  
1988: *Dschibuti*



Paesi Bassi, 2014, 90', col.

Regia e soggetto: Jos de Putter  
Fotografia: Brian Sewell  
Montaggio: Danniël Danniël  
Suono: Pedro Rodrigues  
Musica: Vladimir Chab  
Produzione: Jos de Putter for Dieptescherpte  
Coproduzione: VPRO

Contatto: Dieptescherpte  
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Per la biografia di Jos De Putter  
vedi p. 27

Filmografia

2014: The Shot  
See No Evil  
2008: Beyond the Game  
2006: Het verloren land  
How Many Roads  
2004: Alias Kurban Saïd  
2003: Brooklyn Stories  
2002: Dans, Grozny dans  
2000: Noch zijn ezel  
1999: The Making  
of a New Empire  
1994: Solo, de wet van de favela  
1993: Het is een schone  
dag geweest

## OMAGGIO AL GIURATO | HOMAGE TO THE JUROR JOS DE PUTTER

JOS DE PUTTER

### SOLO – OUT OF A DREAM

Si sente spesso dire che un documentario non rappresenta una realtà ma la costruisce. *Solo – Out of a Dream* interpreta questa idea nel modo più genuino e potente che si possa immaginare. Nel 1994 Leonardo è un bambino che corre per i campi di calcio con il tocco del fuoriclasse. Ma abita nelle favelas di Rio de Janeiro dove gli sguardi degli osservatori arrivano con difficoltà. A farlo entrare in un sogno è un film che lo vede protagonista. Il film, *Solo – the Low of the Favela*, avrà un grande successo e Leonardo pure: abbandona le baracche per inseguire una carriera da calciatore professionista in Europa. Venti anni dopo, con un carico di fama e di soldi, Leonardo fa ritorno nei luoghi della sua infanzia. È il 2014, l'anno dei mondiali di calcio in Brasile. Che cosa ne è stato degli amici di un tempo? Cos'è diventato Leonardo? Uscire da un sogno significa aprire le porte alla tragedia. Ad accompagnarlo in questo doloroso ma necessario percorso c'è Jos De Putter, il regista di un tempo. L'uomo con la macchina da presa che cambiò la vita di Leonardo deve ora aiutarlo a fare i conti con il passato e a immaginare un presente possibile. (v.i.)

We often hear that a documentary film does not portray reality, but that it builds one. *Solo – Out of a Dream* interprets this idea in the most genuine and powerful way we could ever imagine. In 1994 Leonardo is a child who runs across the football field showing off his impressive skills. However, he lives in a favela of Rio de Janeiro, where scouts hardly go. His dream begins when he becomes the protagonist of a film. The film, *Solo – the Low of Favela*, achieves major success and so does Leonardo: he leaves the slum where he grew up to pursue a career as a professional footballer player in Europe. Twenty years later, Leonardo, now famous and rich, goes back to the places where he lived and played when he was a child. It is 2014, the year of the football World Cup in Brazil. What happened to the people he once loved? What has Leonardo become? Getting out of a dream means opening the door to tragedy. During this painful, yet necessary journey, Leonardo is accompanied by Jos De Putter, who had also directed the old film. The man with the camera who changed Leonardo's life must now help him face up to his past and imagine a possible present. (v.i.)



MAJED NEISI

### THE BLACK FLAG

هایس مرچرپ

Ottobre 2014: Seyyed Ahmad attraversa in auto una landa desertica segnata da trincee e nascondigli nella sabbia. Da ogni angolo i guerrieri spuntano fuori per salutare il loro comandante, il loro leader. Siamo a Jorf al-Sakhar, a 60 km a sud di Baghdad, e Seyyed Ahmad è a capo di un reggimento di volontari che hanno abbandonato lavoro e famiglia per combattere l'avanzata di DA'ESH (ISIS). È un esercito formato da gente comune e tutto, dall'equipaggiamento al cibo, dalle uniformi alle armi, viene procurato grazie alle donazioni di privati cittadini. Prima di pianificare una nuova azione bisogna contrattare il prezzo delle munizioni con i fornitori di armi. Majed Neisi - documentarista di guerra - si è unito al gruppo per filmarne le giornate e le azioni di combattimento. Piano piano è riuscito a farsi accettare da questi uomini che non sono nati per combattere ma che sono pronti a morire per difendere la propria terra. Il giorno della battaglia il regista si unisce ad un gruppo di sminatori che - sotto il tiro del nemico - deve aprire la strada verso l'avamposto da cui l'ISIS sferra i suoi attacchi. Il film è la cronaca di questa azione eroica che, probabilmente, resterà un episodio tra i tanti di un conflitto di cui è difficile delimitare i confini. (a.l.)

October 2014: Seyyed Ahmad drives through a desert wasteland creased with trenches and ditches dug in the sand. Warriors suddenly appear from everywhere to hail their commander and leader. We are in Jorf al-Sakhar, 60 km south of Baghdad. Seyyed Ahmad commands a regiment of volunteers who left their job and family to fight against the advance of DA'ESH (ISIS, or ISIL). It is an army made of ordinary people. Everything, from equipment to food, uniforms to weapons, is provided thanks to donations of private citizens. Before planning any new action, you need to negotiate the price of ammunitions with the arms dealers. Majed Neisi joined the group to film and record their daily life and actions of fight. He slowly managed to be accepted by these men, who weren't born to fight but are ready to die to defend their land. On the day of the battle, the film-maker joins a group of sappers who - under the enemy's fire - are supposed to open a passage towards the outpost from where an IS group launch their attacks. The film chronicles this heroic action, probably just an episode of the many others that characterize a conflict whose boundaries are very difficult to discern. (a.l.)

Iran, 2015, 65', col.

Regia e soggetto: Majed Neisi  
Fotografia: Majed Neisi  
Montaggio: Mahvash Sheykholeslami  
Suono: Mani Hashemian  
Produzione: Majed Neisi

Contatto: Majed Neisi  
Email: majed.neisi@gmail.com

PRIMA ITALIANA  
ITALIAN PREMIERE

Majed Neisi è nato nel 1981 nel sud dell'Iran durante un bombardamento al tempo della guerra Iran-Iraq. Nella sua vita si è poi sempre dedicato ad esaminare la patologia della guerra, in diverse zone calde del Medio Oriente: in Iraq, in Libano, in Afghanistan. Attualmente è impegnato in diversi progetti a lungo termine di documentari sul Medio Oriente, in particolare sulla guerra in Iraq e in Siria.

Majed Neisi was born in 1981 in southern Iran during a bombardment in the Iran-Iraq War. Since then he has dedicated himself to examining the pathology of war in a succession of Middle Eastern battlegrounds in Iraq, Lebanon and Afghanistan. He is currently engaged in several long term documentary projects in the Middle East, particularly the war in Iraq and Syria.

Portogallo, 1982, 68', col.

Regia: Manoel de Oliveira  
Sceneggiatura: Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís  
Fotografia: Elso Roque  
Montaggio: Manoel de Oliveira, Ana Luísa Guimarães  
Produzione: Cineastas Associados

**Serata di chiusura della rassegna Cinema Ritrovato, promossa da 50 Giorni di Cinema e Cineteca di Bologna.**

**L'evento è organizzato in collaborazione con CSC-Cineteca Nazionale che ha gentilmente concesso la copia.**

Manoel Cândido Pinto de Oliveira (Porto, 1908 -2015) è considerato il maggiore cineasta portoghese di tutti i tempi, nonché uno degli autori più significativi della storia del cinema mondiale.

Manoel Cândido Pinto de Oliveira (Porto, 1908 -2015) is considered the greatest Portuguese filmmaker of all time, and one of the most significant in the history of world cinema.



## OMAGGIO AL MAESTRO | HOMAGE TO MANOEL DE OLIVEIRA

MANOEL DE OLIVEIRA

### VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES

Questo film, raro e prezioso, è stato realizzato all'inizio degli anni ottanta per essere visto come film postumo. *Visita ou Memórias e confissões* portò Manoel de Oliveira a filmare la sua casa di Rua Vilarinha, a Oporto, progettata dall'architetto modernista José Porto. La villa, fatta costruire dallo stesso Oliveira, rimase la sua casa di famiglia per quarant'anni, da quando si sposò nel 1940 fino al momento in cui fu costretto a venderla. *Visita* è un'opera autobiografica, costruita a partire da memorie e confessioni private, tra cui spicca la toccante ricostruzione dell'arresto da parte della polizia politica di Salazar, nel 1963. Per questo suo carattere intimo e privato, il film – caso unico nella storia del cinema – è rimasto inedito, per espressa volontà del regista, per oltre trent'anni. È stato proiettato pubblicamente solo dopo la sua scomparsa, avvenuta a Oporto il 2 aprile 2015, quando Oliveira, in attività fino a pochi mesi prima, aveva raggiunto i 106 anni. Di questo film, egli stesso ha scritto: "Una casa è una relazione intima, personale, dove si incontrano le radici", "su mia richiesta, Agustina [Bessa-Luís] scrisse un testo, molto bello, che chiamò *Visita*. Io gli ho aggiunto alcune riflessioni sulla casa e sulla mia vita".

A precious and rare film realized in the early Eighties to be seen as posthumous work. For *Visita ou Memórias e confissões*, Manoel de Oliveira filmed his home in Oporto, in Rua Vilarinha, that he had designed and built by modernist architect José Porto. It was his family home for forty years, since he married until he was forced to sell it. *Visita* is an autobiographical work revolving around private memories and confessions, including the touching re-enactment of his arrest by Salazar's political police in 1963. Due to its intimate, private nature, the film has never been released for over thirty years – a unique occurrence in film history – at the express wish of the film director. There was a public screening only after his death on April 2, 2015, in Oporto, where de Oliveira – who had been working until a few months earlier – had reached 106 years of age. On this film, he commented in writing, "A house is your roots: an intimate, personal relationship. [...] Upon my request, Agustina [Bessa-Luís] wrote a beautiful text that she entitled *Visita*. I added a few reflections of mine about my home and my life."

## IN COLLABORAZIONE CON IL MUSEO NOVECENTO DI FIRENZE

MANFREDI LUCIBELLO

### IL PAESE PERDUTO



Dove sta andando l'Italia? Da questa domanda ha inizio il viaggio Di Ernesto Galli della Loggia, accompagnato dal regista Manfredi Lucibello. Un viaggio nel passato del nostro paese, forte della volontà di trovare una suggestione per un futuro diverso.

Where is Italy going? This is the question from which the journey of Ernesto Galli della Loggia starts, accompanied by filmmaker Manfredi Lucibello: a journey into the past of our country, with a strong desire to find inspiration for a different future.

Italia, 2015, 60', col. e b/n

Regia: Manfredi Lucibello  
Soggetto e sceneggiatura: Ernesto Galli della Loggia  
Fotografia: Enrico Barile  
Montaggio: Jacopo Reale  
Produttori: Carlo Macchitella e Claudio Vecchio  
Produzione: Madeleine S.r.l.  
In associazione con: Istituto Luce Cinecittà, con Rai Cinema

Contatto: Madeleine Films  
Email: info@madeleinefilm.com

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Manfredi Lucibello è nato a Firenze nel 1984. Nel 2010 scrive e dirige *Storia di Nessuno*. Il film ha partecipato a più di 20 festival in tutto il mondo. Nel 2011 Manfredi ha vinto il premio Iceberg, storico premio indetto dal Comune di Bologna per valorizzare i talenti creativi e nel 2013 il premio Young Italian Filmmaker. Il suo *Centoquaranta-La strage dimenticata* è stato presentato in anteprima alla 54ma edizione del Festival dei Popoli nella sezione Panorama.

Manfredi Lucibello was born in Florence in 1984. In 2010 he wrote and directed *Storia di Nessuno*. The film has participated in more than 20 festivals around the world. In 2011, Manfredi won the Iceberg, historic prize organized by the Municipality of Bologna to enhance the creative talents and in 2013 the Young Italian Filmmaker Prize. *Centoquaranta-La strage dimenticata* had the world's premiere at the 54th Festival dei Popoli in Italian Panorama.

Filmografia

2015: Il Paese Perduto

2013: Centoquaranta – la strage dimenticata

2010: Storia di Nessuno



Italia, UK, 2015, 29', col.

Regia: Alessandra Ferrini  
Fotografia: Alessandra Ferrini  
Montaggio: Alessandra Ferrini  
Produzione: Alessandra Ferrini

Contatto: Alessandra Ferrini  
Email: ales.ferrini@gmail.com

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Alessandra Ferrini è un'artista e ricercatrice, co-direttrice di Mnemoscape, una rivista online, piattaforma curatoriale e di ricerca dedicata a pratiche di arte contemporanea che esplorano i temi della memoria, la storia e dell' 'istinto all'archiviazione'. Come artista e insegnante ha lavorato su commissione per Chisenhale Gallery, Tate Britain e il Museo di Londra. Recentemente ha partecipato ad un progetto collaborativo per la Biennale Mediterranea17 a Viafarini (Milano, ottobre - novembre 2015).

Alessandra Ferrini is an artist/ researcher, co-director of Mnemoscape, an online magazine, curatorial and research platform dedicated to contemporary art practices exploring issues of memory, history and the 'archival impulse'. As artist/educator she has worked on commissions by Chisenhale Gallery, Tate Britain and The Museum of London. She recently participated in a collaborative project for the Mediterranea17 Biennale at Viafarini (Milan) in October - November 2015.

## IN COLLABORAZIONE CON ARCHIVIO ALINARI, ASSOCIAZIONE MUS.E

### ALESSANDRA FERRINI NEGOTIATING AMNESIA

*Negotiating Amnesia* è un film saggio che propone una meditazione su un capitolo semi-dimenticato della storia italiana del XX secolo: il suo passato coloniale e, in particolare, la guerra d'Etiopia del 1935-1936. Questo periodo è stato scelto per le sue connessioni con il fascismo e il suo progetto imperiale. Attraverso interviste, immagini d'archivio e l'analisi dei libri di testo delle scuole superiori, il film si muove attraverso una serie di narrazioni, storiche e personali. Attraverso l'esposizione di strategie pubbliche e personali del ricordare e del dimenticare, rivela la politica di amnesia che accompagna questo periodo storico. Il lavoro è diviso in brevi capitoli, ognuno dei quali serve da riflessione sul ruolo delle immagini, dei monumenti e dei testi pedagogici nella creazione della memoria pubblica. La mostra-installazione presenterà a Firenze, oltre al film-saggio *Negotiating Amnesia*, una installazione dal titolo *Notes on Historical Amnesia*, che paleserà il processo di ricerca su cui si basa il film e verrà attivata attraverso delle attività partecipatorie dedicate alle scuole superiori. (presso Le Murate. Progetti Arte Contemporanea dal 28.11 al 13.12)

*Negotiating Amnesia* is an essay film posing a meditation on a semi-forgotten chapter of twentieth century Italian history: its colonial past and, in particular, the Ethiopian War of 1935-36. This period is chosen because of its connections with fascism and its imperial project. Through interviews, archival images and the analysis of high-school textbooks, the film shifts through an array of different historical and personal narratives. In so doing it aims at revealing the amnesic politics that accompany this historical period, while exposing public and personal strategies of remembering and forgetting. The film is divided in small chapters, each serving as a reflection on the role of images, monuments and pedagogical texts in the creation of public memory. The exhibition presents in Florence the essay-film *Negotiating Amnesia* and an installation by the title *Notes on Historical Amnesia* that will unveil the research process behind the film and will be activated by workshops for high school students. (at Le Murate. Progetti Arte Contemporanea dal 28.11 al 13.12)



## IN COLLABORAZIONE CON TEATRO PUCCINI

### MARCO GUELFÌ QUEST'ITALIA SUONA IL JAZZ

Basso elettrico, batteria e percussioni, chitarra, clarinetto, clarinetto basso, contrabbasso, pianoforte, tastiera, sassofono, tromba, trombone, trombone basso, violino, violoncello, viola, corno francese, basso tuba, fisarmonica, voce (maschile e femminile): sono tutti gli strumenti che compongono l'Orchestra Nazionale Jazz Giovani Talenti. 25 ragazzi, selezionati tra i migliori talenti d'Italia, che all'unisono daranno vita al proprio swing, provando a dare seguito al proprio sogno: vivere suonando. Un film che attraverso l'avventura di questa orchestra, diventa l'occasione per raccontare il presente e il futuro del nostro paese.

Electric bass, drums and percussions, guitar, clarinet, bass clarinet, double bass, piano, keyboard, saxophone, trumpet, trombone, bass trombone, violin, cello, viola, French horn, tuba, accordion, vocals (male and female): these are all instruments that compose the National Young Talents Jazz Orchestra. 25 young people, selected among the best Italian talents, who will create all together their unique swing, trying to follow their dream: to live playing music. A film that, through the adventure of the orchestra, becomes the occasion to tell the present and the future of our country.



Italia, 2015, 74', col.

Regia: Marco Guelfi  
Sceneggiatura: Marco Guelfi, Manuela Tempesta  
Fotografia: Francesco Di Giacomo, Luca Ciuti  
Montaggio: Marco Guelfi, Sonia Siciliani  
Suono: Roberto Serra  
Musica: AA.VV.  
Produttori: Emanuele Nespeca, Guelfo Guelfi  
Produzione: Solaria Film  
In collaborazione con: Teatro Puccini  
In associazione con: Istituto Luce Cinecittà  
Con il sostegno di: CFT Società Cooperativa  
Con la partecipazione di: Regione Toscana, Toscana Film Commission

Contatto: Emanuele Nespeca  
Email: emanuele.nespeca@solariafilm.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Marco Guelfi ha collaborato come montatore con i importanti network televisivi. Ha montato serie (La Premiata Ditta), videoclip (Negramaro) e format tv. Dal 2011 si occupa di cinema e documentari collaborando fra gli altri con Roan Johnson, Wilma Labate, Dario Baldi, Nicola Campiotti e Irish Braschi. *Quest'Italia suona il Jazz* è il suo primo documentario.

Marco Guelfi has worked as an editor with the major television Italian networks. He edited series (La Premiata Ditta), video clips (Negramaro) and TV formats. Since 2011 he got interested in cinema and documentaries and cooperated, among others, with Roan Johnson, Wilma Labate, Dario Baldi, Nicola Campiotti and Irish Braschi. *Quest'Italia suona il Jazz* marks his debut as a documentary filmmaker.



Italia, 2015, 60', col.

Regia: Daniele Gaglianone  
Conversazione con Luca Rastello  
a cura di Daniele Gaglianone e  
Giorgio Cattaneo  
Riprese: Walter Magri  
Montaggio: Enrico Giovannone  
Suono: Vito Martinelli  
Distribuzione: Pablo – Kio Film

Contatto: Valentina del Buono  
Email: delbuonovalentina@yahoo.it

PRIMA MONDIALE  
WORLD PREMIERE

Daniele Gaglianone è un regista italiano di documentari e autore di quattro lungometraggi di fiction: *I nostri anni* (2001), *Nemmeno il destino* (2004), *Pietro* (2010) e *Ruggine* (2011).

Daniel Gaglianone is an Italian documentary filmmaker and author of four feature films: *I nostri anni* (2001), *Nemmeno il destino* (2004), *Pietro* (2010) e *Ruggine* (2011).

## IN COLLABORAZIONE CON FONDAZIONE STENSEN E CG ENTERTAINMENT

DANIELE GAGLIANONE

# UNA STANZA DI CASA MIA VAL DI SUSÀ E DINTORNI: UNA CONVERSAZIONE CON LUCA RASTELLO



Nell'ambito delle riprese per il documentario *QUI* sulla lotta in Val di Susa contro la linea alta velocità Torino Lione, nell'estate del 2012 incontrai Luca Rastello per raccogliere la sua testimonianza preziosa intorno alle vicende della Valle e al suo viaggio, a tratti picaresco ma sempre lucido e meticoloso, che aveva fatto qualche mese prima con Andrea De Benedetti portando – finalmente! – una merce tra Lisbona e Kiev: Luca e Andrea trasportarono via terra un pacco di caffè dall'Oceano Atlantico fino alla capitale ucraina attraversando l'Europa da ovest a est per verificare lo stato operativo (e/o intenzionale) del corridoio 5. Il resoconto di quel viaggio trovò una appassionante sintesi nel libro *Binario morto: viaggio nel corridoio che non c'è*, scritto a quattro mani dagli stessi viaggiatori. Fino ad allora – come una sorta di mantra retorico, la "politica" parlava ancora con grande veemenza della necessità europea di realizzare il corridoio 5 Lisbona-Kiev, veemenza che si è spenta nel frattempo con grande disinvoltura, la stessa disinvoltura con la quale si continua impertentiti a procedere nello scavo del tunnel geognostico di Chiomonte nonostante sia sempre più arduo giustificare la necessità e i costi dell'opera. Durante la chiacchierata con Luca emersero molti aspetti, anche intimi, del suo legame con la Val di Susa e il movimento NO TAV. Come accade spesso, quando si realizza un documentario, bisogna fare delle scelte dolorose di selezione e nel montaggio definitivo il suo intervento non ha trovato spazio ma in occasione dell'uscita del dvd di *QUI* è stato quasi inevitabile dedicare a quell'incontro i 60 minuti a disposizione per gli extra. Dopo una lotta feroce e sorprendente durata un decennio contro la *cosa ultima*, Luca ci ha lasciato qualche mese fa. Questa chiosa al documentario risponde anche al senso di vuoto profondo con cui siamo costretti a confrontarci ogni volta che verrebbe voglia – su tante, tantissime cose del mondo e della vita – di sentire "che ne pensa Luca". [D. Gaglianone]

During the shooting of the documentary *QUI* about the fights in the Susa Valley against the Turin-Lyon high-speed railway, in the summer of 2012, I met Luca Rastello for a precious interview regarding what was happening in the Valley. We also discussed his journey – at times a picaresque one, in spite of his lucid and meticulous approach – of a few months earlier with Andrea De Benedetti, when they managed – at last! – to bring a goods item between Lisbon and Kiev. Luca and Andrea have actually transported a coffee packet by land from the Atlantic Ocean up to the Ukrainian capital travelling across Europe from west to east. They wanted to ascertain the operative (and/or intentional) state of "Corridor 5." The account of that travel found an intriguing synthesis in the book *Binario morto: viaggio nel corridoio che non c'è* (Dead-end track: a journey in the corridor that isn't), which the two travelers co-authored. Until that moment, as in a sort of rhetorical mantra, 'politics' had gone on and on vehemently about the necessity of realizing the Lisbon-Kiev Corridor 5 – a vehemence that, in the meanwhile, has blown out with great nonchalance. Possibly, the same nonchalance with which the Chiomonte large exploratory tunnel is still being excavated regardless, even though justifying the need for this work and its costs has become ever more arduous. During our talk, Luca confided several aspects, including private ones, of his bond with Val di Susa and the NO TAV movement. As often happens when you make a documentary, painful choices of selection are in order, and his statement was not included in the final cut. However, on the occasion of the DVD release of *QUI*, we didn't think twice about taking up the 60 minutes available for the extras with that footage. After a ten-year ferocious and surprising struggle against the *ultimate thing*, Luca has left us a few months ago. This sort of footnote to the documentary, among other things, tries to respond to the feeling of deep emptiness that overwhelms us all the times that we feel like just asking Luca what he thinks about many, many things of the world and of life. [D. Gaglianone]



JULIA DAHR

## WIND OF CHANGE

Ritratto di famiglia contadina in Kenya nel mese di marzo, quando in passato cadevano piogge abbondanti. Il capofamiglia Kisilu confida le sue ansie alla videocamera come in un diario quotidiano. Viviamo giorno per giorno l'attesa della pioggia, la faticosa crescita dei germogli nel suo campo di miglio. Uno sguardo intimo e toccante sulla lotta quotidiana contro i cambiamenti climatici.

The portrait of a peasant family in Kenya in March when in the past there would be heavy rainfall. The head of the family Kisilu confides his anguish to the camera as in a diary. We live day after day waiting for the rain, the slow growth of the shoots in his millet field. An intimate and touching view of the daily struggle against climate change.

Kenya, Norvegia, 2012, 40', col.

Regia: Julia Dahr  
Fotografia: Julie Lunde  
Lillesaeter, Julia Dahr  
Montaggio: Margrete Vinnem,  
Julia Dahr  
Musica: Ida Iki  
Produzione: Julia Dahr, Sør i  
fokus  
Distribuzione: Illumnia Films

Email: Robin Brinster, Illumnia  
Films  
Email: robin@illuminafilms.nl

Julia Dahr è regista norvegese, produttrice e attivista. *Wind of Change* è il suo film d'esordio, un film che cerca di creare consapevolezza sul tema del cambiamento climatico.

Julia Dahr is a Norwegian director, producer and activist. *Wind of Change* is his debut film, a film that tries to create awareness on the issue of climate change.

Francia, 1968, 56', col.

Regia: Pierre Courthion, Isabelle Rouault

## PALAZZO STROZZI ALL'INSTITUT FRANÇAIS FIRENZE

PIERRE COURTHION, ISABELLE ROUAULT

### GEORGES ROUAULT

Georges Henri Rouault, pittore francese, si è formato all'École des Beaux-Arts dove era l'allievo prediletto di Gustave Moreau e dove conobbe, tra gli altri, Henri Matisse. Partecipò alle maggiori mostre pubbliche in cui espose dipinti a soggetto religioso, paesaggi e nature morte. Nel 1907 eseguì una serie di dipinti dedicata a clown, pierrot e prostitute. Lo spiritualismo delle sue opere lo rese uno dei maggiori pittori di arte sacra del Novecento.

Georges Henri Rouault, French painter, was trained at the Ecole des Beaux-Arts, where he was the favorite pupil of Gustave Moreau and where he met, among the others, Henri Matisse. He participated in major public exhibitions in which he exhibited mainly religious subjects, landscapes and still lifes. In 1907 he executed a series of paintings dedicated to clown, Pierrot and prostitutes. The Spiritualism of his works made him one of the major painter of religious art of the twentieth century.



**Do not miss it!**  
Call for entries:  
October 2015

**56. KRAKOWSKI  
FESTIWAL  
FILMOWY  
56th KRAKOW  
FILM  
FESTIVAL**

**29 May - 5 June 2016**  
[krakowfilmfestival.pl](http://krakowfilmfestival.pl)

Krakow Film Festival is an Oscar®  
and EFA qualifying festival.

www.krakowfilmfestival.pl

## INDICE DEI FILM INDEX OF FILMS

A Festa e os Cães (The Party and the Barking)	p. 52	Inside Foxconn	p. 180	Quest'Italia suona il Jazz	p. 219	Abdul-Malak, Maya	p. 43	Ferrini, Alessandra	p. 218	Nejmi, Malik	pp. 148, 152-155
Amerika	p. 188	Iranien (Iranian)	p. 162	Razgovor (The Conversation)	p. 57	Al Fusail, Bushra	p. 177	Fontana, Andreas	p. 55	Novikova, Anastasia	p. 57
Argentinian Lesson (Argentyjska lekcja)	p. 135	Je suis le peuple (I Am the People)	p. 163	Refugiado	p. 139	Andoni, Raed	p. 161	Foukal, Jan	p. 188	Oksman, Sergio	p. 37
Au crépuscule d'une vie (Twilight of a Life)	p. 202	La familia chechena (The Chechen Family)	p. 44	Salers	p. 194	Andreotti, Francesco	p. 66	Froidevaux, Damien	p. 149	Parenti, Martina	p. 34
Bab Sebta (Door of Ceuta)	p. 203	La mer ne nous accroche pas (Ged Amoul Bankass)	p. 148	Samira	p. 151	Aqlan, Nina	p. 177	Gaglianone, Daniele	p. 220	Pater, Ruben	p. 179
Babor Casanova	p. 42	La mort du dieu serpent (Death of the Serpent God)	p. 149	Savupiippu (White Chimney)	p. 195	Ba, Omar	p. 148	Galli della Loggia, Ernesto	p. 217	Peltonen, Jani	p. 195
Bakur (North)	p. 204	La Position du lion couché	p. 120	Seat26D	p. 196	Bakhtiari, Kaveh	p. 165	Gerosa, Manu	p. 62	Périot, Jean-Gabriel	p. 168
Between Sisters	p. 62	La Vierge, les Coptes et moi (The Virgin, the Copts and Me)	p. 164	Shipwreck Lampedusa	p. 182	Bell, Kyle	p. 54	Gibney, Alex	p. 209	Pinho, Pedro	p. 203
Biking for Yemen	p. 177	L'Abri (The Shelter)	p. 147	Siberian Lesson (Syberyjska lekcja)	p. 132	Bensmail, Malek	p. 33	Giunti, Livia	p. 66	Plácido, João Pedro	p. 169
Black Sheep	p. 189	Las Letras (The Letters)	p. 35	Sicity Jass	p. 67	Biegeleisen, Sylvain	p. 202	Guelfi, Marco	p. 219	Podolec, Marcin	p. 192
Čakáreň (Waiting Room)	p. 32	Le Dictionnaire selon Marcus	p. 121	Silence and Darkness (Cisza, ciemność)	p. 136	Brisavoine, Emilie	p. 167	Hartmann, Andreas	p. 211	Qiao, Tu	p. 180
Calling Ukraine	p. 178	L'Escale (Stop-Over)	p. 165	Six Weeks (Szesc tygodni)	p. 137	Brobäck, Karolina	p. 196	Hendrixx, Guido	p. 53	Riley, Stevan	p. 208
Cinza (Ashes)	p. 190	L'Infinita fabbrica del Duomo (The Never-ending Factory of the Duomo)	p. 34	Sobre las brasas	p. 124	Brouillette, Richard	p. 212	Heymann, Tomer	p. 210	Rispoli, Anna	p. 68
Coming Out	p. 179	Listen to Me Marlon	p. 208	Solo – Out of A Dream	p. 214	Carozzi, Massimo	p. 68	Illjew, Annett	p. 38	Rouault, Isabelle	p. 222
Complimenti per la festa	p. 205	Loco Lucho	p. 119	Somos Cuba	p. 38	Cerami, Christian	p. 189	Insinga, Sebastiano Luca	p. 205	Roussillon, Anna	p. 163
Contre – Pouvoirs (Checks and Balances)	p. 33	L'Ombelico Magico (The Magic Legacy)	p. 64	Sponde. Nel sicuro sole del nord (Shores. In The Safe Northern Sun)	p. 45	Chavarría Gutiérrez, Pablo	p. 35	Jiménez, Mary	pp. 72-125	Saäl, Michka	p. 46
Cuchillo de Palo (Cuchillo de Palo/108)	p. 160	Loro di Napoli (Afro-Napoli United)	p. 65	Spoon	p. 46	Cini, Laura	p. 64	Knauff, Thierry	p. 48	Salgado, Elizabeth Rocha	p. 181
Daft Punk Unchained	p. 206	Love is All. Piergiorgio Welby, Autoritratto	p. 66	Steadfast On Our Sand	p. 68	Cinque, Michele	p. 67	Knibbe, Morgan	p. 182	Sauder, Régis	p. 166
D'arbres et de charbon	p. 123	Mallory	p. 36	Su campi avversi	p. 69	Ciriaci, Valerio	p. 63	Korec, Palo	p. 32	Sayad, Karim	p. 42
Der Zuhälter und Seine Trophäen (The Pimp and His Trophies)	p. 191	Mr. Dynamite – The Rise of James Brown	p. 209	Territory	p. 58	Costa, Renate	p. 160	Li Donni, Pierfrancesco	p. 65	Sjöberg, Adam	p. 207
Des hommes debout (Standing Men)	p. 43	Mr. Gaga	p. 210	The Black Flag	p. 215	Counet, Jean	p. 178	Lieberman, Tami	p. 150	Solá, Martín	p. 44
Dokument (A Documentary Film)	p. 192	My Buddha is Punk	p. 211	The Magic Mountain (La Montagne Magique)	p. 197	Courthion, Pierre	p. 222	Linares Martínez, Jorge Luis	p. 56	Specogna, Heidi	p. 213
Du verbe aimer	p. 118	Napps – Memoire of an Invisible Man	p. 150	The Queen of Silence	p. 198	D'Anolfi, Massimo	p. 34	Lienard, Benedicte	pp. 123 e 124	Staroń, Wojciech	p. 128 - 139
El Misionero	p. 133	Negotiating Amnesia	p. 218	The Rabbit And The Teasel	p. 199	Dahr, Julia	p. 221	Lobo, Frederico	p. 203	Tamadon, Mehran	p. 162
El Premio	p. 138	Nous, Princesses de Clèves	p. 166	The Sniper of Kobani	p. 183	Damian, Anca,	p. 197	Lucibello, Manfredi	p. 217	Tomić, Vladimir	p. 146
Exergo (Exergue)	p. 193	O Futebol (On Football)	p. 37	Una stanza di casa mia		De Manincor, Anna	p. 68	Mai, Nicola	p. 151	Tortone, Matteo	p. 69
Face Deal	p. 125	O Parto	p. 181	Val di Susa e dintorni: una conversazione con Luca Rastello	p. 220	De Oliveira, Manoel	p. 216	Martin-Delpierre, Hervé	p. 206	Trěštíková, Helena	p. 36
Fix Me	p. 161	Oncle Bernard – L'anti-leçon d'économie	p. 212	Une Jeunesse Allemande (A German Youth)	p. 168	De Putter, Jos	p. 27 e p. 214	Martinod, Jean-Jacques	p. 54	Van Heusden, Jaap	p. 179
Flotel Europa	p. 146	Onder Ons (Among Us)	p. 53	Une partie de nous s'est endormie (Sound Asleep)	p. 47	Demirel, Çayan	p. 204	Mavioğlu, Ertuğrul	p. 204	ZimmerFrei	p. 68
For a While (Na chwile)	p. 134	Ozoners	p. 54	Vita Brevis	p. 48	Dietvorst, Els	p. 199	Melgar, Fernand	p. 147	Zwiefka, Agnieszka	p. 198
Georges Rouault	p. 222	Pauline s'arrache (Oh La La Pauline!)	p. 167	Visita ou Memórias e confissões	p. 216	Dionisio, Irene	p. 45	Messeeh, Namir Abdel	p. 164	Zwirschmayr, Antoinette	p. 191
Glass Trap (Szkłana pułapka)	p. 136	Pedro M, 1981	p. 55	Volta à Terra ((Be)longing)	p. 169	Dominguez, Fernando	p. 194	Moreau, Marie	p. 47		
Héros sans visage	p. 122	Pepe Mujica – Lessons from the Flowerbed	p. 213	Wind of Change	p. 221	Dosky, Reber	p. 183	Moreno Garza, Diego Amando	p. 193		
I Am Sun Mu	p. 207	Piazza Senegal	p. 154			Espinha, Micael	p. 190	Mortimer, Eleanor	p. 58		
Il paese perduto	p. 217	Por los caminos del sur (Down Southern Roads)	p. 56			Fenoglio, Andrea	p. 69	Mouramateus, Leonardo	p. 52		
I morti non sono morti (The Dead Are Not Dead)	p. 155							Neisi, Majed	p. 215		
If Only I Were That Warrior	p. 63										

## INDICE DEI REGISTI INDEX OF DIRECTORS





WWW.DOCPOINT.INFO



# COPRO 18

The Israel Documentary Screen Market  
May 29 – June 4 TLV 2016

CoPro – Documentary Marketing Foundation  
[www.copro.co.il](http://www.copro.co.il) | [info@copro.co.il](mailto:info@copro.co.il) | T: 972.3.6850315



Bringing  
the best new  
documentaries  
from Germany  
to the world ...

- ..... FIBA MONTREAL
- ..... HOT DOCS TORONTO
- ..... DOCUMENTA MADRID
- ..... DOK LEIPZIG
- ..... FID MARSEILLE
- ..... IDFA AMSTERDAM
- ..... AFI DOCS
- ..... YIDFF YAMAGATA
- ..... VISIONS DU RÉEL NYON
- ..... CINÉMA DU RÉEL PARIS
- ..... FULL FRAME DURHAM
- ..... SHEFFIELD DOC/FEST
- ..... ONE WORLD PRAGUE
- ..... IT'S ALL TRUE BRAZIL
- ..... DOCPOINT HELSINKI
- ..... CPH:DOX COPENHAGEN
- ..... PLANETE DOC WARSAW & WROCLAW

FESTIVAL DEI POPOLI FLORENCE

german  
films



call for  
entries

submissions online

WWW.INDIELISBOA.COM



indie  
lisboa

13th International  
Independent Film Festival

by Allianz

april 20<sup>th</sup>  
- may 1<sup>st</sup>

2016



FICTION  
DOCUMENTARY  
EXPERIMENTAL  
ANIMATION

2015 or 2016

deadline  
DECEMBER

31<sup>st</sup>







TEATRI, CONCERTI,  
MOSTRE, CINEMA...

# *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.*



**unicocoop**firenze *la cultura a portata di mano.*

[www.coopfirenze.it](http://www.coopfirenze.it)



[www.festivaldeipopoli.org](http://www.festivaldeipopoli.org)



ISBN-13: 978-88-6482-019-4



9 788864 820194

Euro 10,00