

The background is a stylized illustration of a night scene. On the right, a dark house with a lit window is visible. A large tree trunk stands in the center, and various branches and leaves are scattered across the sky. The sky is a gradient of dark blue and purple, with several small white dots representing stars. The overall style is graphic and artistic.

57 *esimo* FESTIVAL DEI POPOLI

**Festival Internazionale
del Film Documentario**

International Documentary Film Festival



57esimo
**FESTIVAL
DEI POPOLI**

**Festival Internazionale
del Film Documentario**

International Documentary Film Festival

Firenze 25.11.16/02.12.16

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

Tullio Seppilli, presidente onorario | Honorary President

Amministrazione | Administration
Massimo Martini

LUOGHI DEL FESTIVAL

La Compagnia, Via Cavour 50/R, Firenze
Spazio Alfieri, Via dell'Ulivo 6, Firenze
Istituto Francese di Firenze, Piazza d'Ognissanti 2, Firenze
ZAP - Zona Aromatica Protetta, Vicolo S. M. Maggiore 1, Firenze
Sabor Cubano, Via Sant'Antonino 64R, Firenze
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
Lorenzo Dell'Agnello
Daniele Dottorini
Silvio Grasselli
Vittorio Iervese
Alberto Lastrucci
Pinangelo Marino
Carmen Zinno

Dans les champs de bataille: il cinema di Danielle Arbid In the Battlefields: The Cinema of Danielle Arbid

Silvio Grasselli, curatore | Curator
Claudia Maci, coordinamento | Coordinator
EVENTO IN COLLABORAZIONE CON | WITH THE COLLABORATION OF
Institut Français Firenze
Institut Français Italia
Ambasciata di Francia

I mestieri del Cinema: Omaggio a Sergio Oksman The Trades of Cinema: Homage to Sergio Oksman

Daniele Dottorini, curatore | Curator
Sandra Binazzi, coordinamento | Coordinator
CON IL PATROCINIO DI | WITH THE PATRONAGE OF
Ambasciata di Spagna

Looking for Neverland

Vittorio Iervese, curatore | Curator
Claudia Maci, coordinamento | Coordinator
EVENTO IN COLLABORAZIONE CON | WITH THE COLLABORATION OF
Publiacqua
Fondazione Palazzo Strozzi
CON LA PARTECIPAZIONE DI | WITH THE PARTICIPATION OF
WRF, Cospe, TerraProject, Multiverso Firenze

UFFICIO PROGRAMMAZIONE E VIDEOLIBRARY | PROGRAMMING OFFICE
Lorenzo Dell'Agnello, responsabile | Manager
Daniela Colamartini
Chiara Tomè

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE
Martina Santoro

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE
Luca Pavan, responsabile | Manager
Margherita Novelli

COORDINAMENTO VOLONTARI | VOLUNTEERS COORDINATORS
Lorenzo Dell'Agnello
Daniela Colamartini

MODERATORI DIBATTITI | DEBATES MODERATORS
Sandra Binazzi
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 La Compagnia
Viriginia Sodi, manager di sala Spazio Alfieri
Irene Socci, manager di sala Istituto Francese

CONSULENTE TECNICO | TECHNICAL ADVISOR
Alessandro Maffei

AUTISTA E RUNNER | DRIVER AND RUNNER
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

IMMAGINE COORDINATA
Funky Fresh Factory

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

SOCIAL MEDIA MANAGER
Lorenzo Dell'Agnello

FOTOGRAFO | PHOTOGRAPHER
Lorenzo Ferroni

WEB TV E COORDINAMENTO TROUPE VIDEO
Nicola Leone
Eleonora Guerri

INTERPRETI | INTERPRETERS
Assointerpreti Toscana

SOTTOTITOLI | SUBTITLES
Sudtitles

DOC AT WORKSHOPS
Daniela Colamartini, responsabile workshop | Workshops
Coordinator

EVENTO IN COLLABORAZIONE CON | WITH THE COLLABORATION OF
La Jetée - Scuola di Visual Storytelling
Radical Plans, Firenze

CATALOGO | CATALOGUE

Sandra Binazzi

COPERTINA | COVER

Funkyfreshfactory

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN

Paolo Rubei

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD

Sandra Binazzi (s.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

Carla Scura

FOTOLITO | PHOTOLITHOGRAPH

Virgola Graphica, Siena

IMPIANTI E STAMPA | PLANT AND RELEASE

Tipografia Baroni & Gori s.r.l., Prato

ISBN: 978-88-6482-024-8

© Copyright 2016 Festival dei Popoli

© Copyright 2016 Baroni & Gori

su licenza Festival dei Popoli

TUTTI I DIRITTI RISERVATI | ALL RIGHT RESERVED

RIPRODUZIONE VIETATA | REPRODUCTION FORBIDDEN

SOMMARIO CONTENTS

Claudio Giua, *Presidente Fondazione Sistema Toscana*
6

Isabelle Mallez, *Direttrice dell'Institut français Firenze*
8

Marco Pratellesi, *Presidente Festival dei Popoli*
10

Alberto Lastrucci, *Direttore Festival dei Popoli*
12

Giurie e Premi | Juries and Awards
14

Lo sguardo dell'altro. la sfida del dialogo tra culture e religioni
The Gaze of the Other. The challenge of dialogue between cultures and religions
16

Giuria internazionale | International jury
19

Doc at *Workshops*
22

CONCORSO INTERNAZIONALE | LUNGOMETRAGGI
INTERNATIONAL COMPETITION | FEATURE LENGTH DOCUMENTARY FILMS
24

CONCORSO INTERNAZIONALE | MEDIOMETRAGGI
INTERNATIONAL COMPETITION | MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS
34

CONCORSO INTERNAZIONALE | CORTOMETRAGGI
INTERNATIONAL COMPETITION | SHORT DOCUMENTARY FILMS
44

CONCORSO ITALIANO
ITALIAN COMPETITION
54

DANS LES CHAMPS DE BATAILLE: IL CINEMA DI DANIELLE ARBID
IN THE BATTLEFIELDS: THE CINEMA OF DANIELLE ARBID
62

I MESTIERI DEL CINEMA: OMAGGIO A SERGIO OKSMAN
THE TRADES OF CINEMA: HOMAGE TO SERGIO OKSMAN
98

LOOKING FOR NEVERLAND
132

HIT ME WITH MUSIC!
150

EVENTI SPECIALI | SPECIAL EVENTS
158

Indice dei film | Index of films
176

Indice dei registi | Index of directors
177

La casa è il luogo dove torniamo e ci rifugiamo per i momenti più intimi o più difficili. A casa ci sentiamo sicuri, ci muoviamo a occhi chiusi. La riconosciamo per i suoni e gli odori. Lì, se siamo fortunati, ritroviamo ogni sera chi amiamo. Cambiare casa è un trauma, ma anche un'avventura esaltante. Tutto questo vale per ogni organismo vitale. Compreso il Festival dei Popoli, che da questa edizione - la cinquantasettesima - ha una casa nuova. È il rinnovato e attrezzatissimo Cinema Teatro della Compagnia in via Cavour, che prende degnamente il posto del glorioso Odeon. Non è soltanto un trasferimento di sede, peraltro di poche centinaia di metri. È il punto di arrivo di un progetto ideato un decennio fa con l'obiettivo di fare di Firenze uno dei centri nevralgici del cinema. Il progetto non ha mai trascurato né tantomeno spento la vocazione di Firenze per il cinema del reale, del quale il Festival dei Popoli è tra i più antichi e prestigiosi testimoni a livello mondiale. Ed è, questo trasferimento, il punto di partenza per un futuro attento alle novità anche tecnologiche della programmazione cinematografica.

Dunque, benvenuti nella nuova Casa del Cinema di Firenze e della Toscana. Scopritene le attrezzature (che saranno potenziate e migliorate) e la versatilità indispensabile per affrontare le sfide dei prossimi anni. Ma quando le luci s'abbassano, lasciatevi andare al fascino non ripetibile del grande cinema in una sala di alta qualità, con la proiezione senza sbavature e l'audio perfetto. Godetevi i film di quest'anno che saranno, se possibile, ancora più coinvolgenti e accattivanti proprio in onore della nuova Casa del Cinema.

Permettetemi, per una volta, di sfruttare queste poche righe per ringraziare la Regione Toscana che ha creduto nel progetto della Compagnia (d'ora in poi la chiameremo solo così), i colleghi della Fondazione Sistema Toscana, in particolare quelli dell'area cinema, il cui entusiasmo ha sostenuto il non facile completamento di un'iniziativa coraggiosa in tempi di ripetute *spending review*, e gli amici del Festival dei Popoli. Buon divertimento.

Claudio Giua
Presidente Fondazione Sistema Toscana

Home is the place where we go back and find shelter in the most intimate or difficult moments. We feel safe at home, we can even move around blindfolded. We recognize it through sounds and smells. If we're lucky, we find those we love there every night. Changing home can be a traumatizing, but also exciting adventure. This applies to all living organisms. As such, Festival dei Popoli on the occasion of its 57th edition is moving to a new home. This is the renovated, super-equipped "Cinema Teatro della Compagnia" in via Cavour, a dignified replacement for the glorious Cinema Odeon. This is not only a change of venue – it lies just a few hundreds of meters away. It is the achievement of a project conceived a decade ago with the purpose of making Florence one of the vital hubs of cinema. This project has never considered neglecting, least of all erasing Florence's vocation for the cinema of the real, of which Festival dei Popoli is one of the most long-standing and most prestigious witnesses on an international level. This relocation is the point of departure for a future that will keep under its radar all cinematic novelties also in terms of latest technology.

Therefore, welcome to the new House of Film of Florence and Tuscany ("Casa del Cinema di Firenze e della Toscana"). Come and discover its equipment (to be enhanced and improved) and versatility, indispensable to cope with the challenge of the coming years. However, when the lights are turned off, just let yourselves go to the unique spell of cinema in a high-quality movie theatre, with flawless screening and perfect sound. Enjoy this year's films, that will possibly be even more involving and captivating in honour of the new home.

For once, I take the liberty to use these few lines to thank Regione Toscana, that has believed in the project "La Compagnia" (this is how we will call the new home from now on), as well as the colleagues at the Fondazione Sistema Toscana, in particular those of the film sector - whose enthusiastic support has been significant in completing a brave initiative in a season of national spending review - and the friends at Festival dei Popoli. Have fun.

Claudio Giua
President of Fondazione Sistema Toscana

Fin dalla sua nascita, lo *sguardo francese* è stato presente nel Festival dei Popoli. Oggi, ancora più di allora, il confronto tra i registi e le culture da cui provengono sembra una necessità, che controbilancia la cosiddetta globalizzazione e i suoi effetti collaterali.

Temi importanti saranno protagonisti della 57^a edizione del festival, quali le migrazioni e le scelte politiche e sociali, molto diverse, dei vari paesi, rispetto ai quali artisti e registi hanno una particolare responsabilità di vigilanza.

Come spettatori siamo sommersi dalle immagini. A volte sono un vero choc; per parafrasare il settimanale francese *Paris-Match*: “le poids des mots, le choc des photos” (il peso delle parole, lo choc delle immagini). Tutti abbiamo in mente il piccolo Aylan sulla spiaggia, la cui foto, da sola, pesa più di un discorso ma vale per il “tempo mediatico”, che non è né il tempo della riflessione né quello della decisione politica.

I registi ed i loro documentari ci costringono a guardare dietro le quinte, ai confini del nostro continente e ai drammi che si consumano ogni giorno in un mare che fa parte integrante della nostra cultura, della nostra identità. Immersi per mesi nel loro soggetto, i documentaristi propongono una lettura personale, spesso impegnata, che fa vedere quello che una mappa o una tabella statistica non mostra e obbliga i nostri occhi atrofizzati a fermarsi su realtà pesanti. Ma se l'autore col suo lavoro si assume una responsabilità, lo stesso vale per gli organizzatori del festival che, parlando a nome di tutte le istituzioni francesi presenti, dobbiamo ancora quest'anno ringraziare calorosamente: un festival di *cinéma du réel* permette di avvicinare la complessità del nostro quotidiano, è una ricchezza immensa per noi spettatori.

Siamo onorati che la voce francese faccia parte, ampiamente, della selezione, soprattutto quando è una voce come quella di Danielle Arbid, di cui vedremo una retrospettiva, che porta con sé una cultura mista e naturalmente ricca. Teniamo a sostenere il lavoro del Festival dei Popoli e a sottolineare quanto sia indispensabile nel panorama culturale una rassegna che ci regala un focus sulla condizione umana e sulle sue infinite componenti, sposando la frase di Jean-Paul Sartre nel suo *Les mots*: “Tout homme est tout l'Homme” (Ogni uomo è tutto l'Uomo).

Isabelle Mallez
Direttrice dell'Institut Français di Firenze

The *French gaze* has been present in Festival dei Popoli ever since its foundation. At this time, even more than in the past, the dialogue between film directors and the cultures they come from seems necessary, to counterbalance so-called globalization and its side effects.

Important themes are going to be in the foreground at the 57th edition of the Festival, such as migration and the very different political decisions and social policies of the various countries. Artists and filmmakers are supposed to take on particular responsibility of vigilance over these matters.

As viewers, we are overwhelmed by pictures. At times, they can actually be shocking; paraphrasing the French weekly *Paris-Match*, “le poids des mots, le choc des photos” – words weigh, photos shock. We all have in mind little Aylan on the beach. That photo alone weighs more than a speech, but only lasts for the typical media duration, far from the time of reflection or the phase of political decision.

Film directors and their documentaries oblige us to look behind the scenes, at the borders of our continent, and the tragedies taking place every day in the middle of a sea that is an integral part of our culture and identity. After months spent on and in their subjects, film-makers put a personal, often committed point of view forward, exposing that which a map or a statistic diagram won't show, and obliging our atrophied eyes to dwell on weighty realities. If authors with their work take on responsibility, then festival organizers do too. Speaking in the name of all the French institutions involved, we wish to heartily thank them, because a festival of “cinéma du réel” allows us to get closer to the complexity of contemporary daily life, and constitutes an enormous gift for us viewers.

We are honoured that the French voice is a considerable part of the selection, especially when the voice comes from Danielle Arbid, whose retrospective presents a mixed, naturally rich culture. We are keen on supporting the work of Festival dei Popoli, as we believe that the cultural scene needs a film festival that focuses on the human condition and its endless components, sharing Jean-Paul Sartre's thought in his *Les Mots*: “Tout homme est tout l'Homme”, “Every man is all of man.”

Isabelle Mallez
Director of Institut Français of Florence

Immagini e parole rimbalzano veloci da uno schermo all'altro, e il mondo improvvisamente ci appare più piccolo. La soluzione ai problemi sembra più immediata; le questioni che ignoriamo trovano facili risposte nei nostri smartphone. Qualcuno ha detto che, da quando c'è Google, la risposta "non lo so" non è più contemplata. Ma le problematiche che attraversano la realtà di questi anni non si sono fatte più semplici solo perché troviamo risposte veloci su uno schermo di 5 pollici. Tutt'altro. Il mondo è assai più complesso di quanto non fosse dieci o venti anni fa. Le questioni sociali e geopolitiche, i populismi e i flussi migratori che attraversano i continenti, le guerre e le ingiustizie che affliggono intere popolazioni, non si prestano a una lettura lineare. Di fronte a certa informazione, rapida e immediata, più orientata al click che alla spiegazione dei fatti, il documentario sembra aver raccolto l'eredità del giornalismo d'inchiesta: approfondire, scavare a fondo, verificare, rappresentare i tanti punti di vista della realtà resta l'unica via per portare alla luce, comprendere e raccontare verità più profonde e complesse.

L'affinità tra documentario e giornalismo sta nella loro capacità di parlare alle coscienze sociali attraverso il potente strumento del racconto del reale. Il documentario non è solo una forma di comunicazione rappresentata, un "dire ad altri": è prima di tutto un tentativo di riorganizzare la realtà che ci circonda, una ricerca di senso che ci insegna a guardare i fatti da un punto di vista che avevamo trascurato o ignorato. Questa ricchezza interpretativa è la grande forza del Festival dei Popoli, il nostro festival, che ogni anno ci sorprende con il suo straordinario racconto del mondo. Così, improvvisamente, per una settimana, la Terra torna ad essere quel luogo vasto e sconosciuto di cui credevamo di sapere tutto. È la lente attraverso cui guardiamo alle cose, la luce con cui le illuminiamo, il punto di vista "dell'Altro" che ci accompagna nello scoprire ciò che avevamo sotto gli occhi tutti i giorni ma che non avevamo veramente capito.

Di tutto questo, ancora una volta, devo ringraziare i registi che ogni anno aspettano il nostro Festival per presentare le loro opere e i produttori che le hanno sostenute; le tante realtà private, che sempre di più decidono di sostenerci, permettendoci di allargare gli orizzonti; gli enti pubblici che, pure in un contesto economico non facile, con i loro contributi fanno sì che la magia del Festival si rinnovi anno dopo anno.

Questo catalogo, come tutta la rassegna internazionale, è il frutto di un lavoro di squadra. Un grande gruppo guidato dal direttore artistico Alberto Lastrucci, con il supporto di Sandra Binazzi e Claudia Maci, dei vice presidenti Vittorio Iervese e Lucia Landi, del consiglio direttivo e del comitato di selezione, di tutti i collaboratori e gli amici del Festival. Senza il loro impegno, senza la lucida passione e professionalità di tutti loro niente di tutto questo potrebbe accadere. Credetemi: questo Festival è una magia, che ogni anno difendiamo con le unghie e con i denti contro le mille difficoltà economiche. Perché siamo convinti della sua inevitabile necessità. Perché ogni anno siamo qui, certi che nello straordinario racconto del mondo ci sia ancora tanto da vedere, tanto da imparare. Lo faremo anche questa volta. Con tutti voi.

Marco Pratellesi
Presidente del Festival dei Popoli

Images and words bounce fast from a monitor to another monitor, and the world suddenly appears smaller. The solution to problems seems more immediate; the questions we ignore find easy answers on our smartphones. Someone said that since we've had Google, the answer "don't know" cannot be envisaged anymore. However, the problems affecting the reality of this era have not become simpler just because we can find quick answers in a 5" screen, quite the contrary. The world is much more complex than it was ten or twenty years ago. Social and geopolitical issues, the populisms and migration flows crossing continents, wars and injustices afflicting whole populations cannot be subjected to a one-dimensional interpretation. Compared to a certain kind of information, quick and immediate, more click-oriented than interested in the explanation of facts, documentary seems to have fulfilled the legacy of investigative journalism: delving into, digging deep, verifying, representing the many points of view of reality remains the only way to bring to light, understand, and narrate deeper, complex truths.

The affinity between documentary and journalism lies in their capacity to speak to social consciences by way of a powerful tool: the storytelling of reality. The documentary is not only a represented form of communication, "telling others": in the first place, it is an attempt to reorganize the reality that surrounds us, a search for meaning that teaches us to look at facts from some point of view previously neglected or ignored. This interpretive wealth is the great strength of Festival dei Popoli, our Festival. It surprises us every year with its extraordinary narrative of the world. Instantly, for one week, the Earth is again that vast, unknown place that we had previously believed we knew all about. The Festival is the lens through which we look at things, the light with which we enlighten them, the point of view of the Other that guides us to discover what was under our eyes all the time but we didn't really understand.

For all this, once again, I want to thank the film directors who wait every year for our festival to present their works, and the producers who support them; the increasing number of private concerns that decide to support us, thus enabling a broadening of our horizons; the public bodies that, in spite of an uneasy economic conjuncture, with their contribution help the Festival magic to work year after year.

This catalogue, like the international programme, is the outcome of team work. A great group led by the artistic director, Alberto Lastrucci, with the support of Sandra Binazzi and Claudia Maci, the Vice Presidents Vittorio Iervese and Lucia Landi, the managing board and the selection committee, and all the festival's collaborators and friends. Without their commitment, clearheaded passion, and professionalism, none of this could take place. Believe me: this Festival is sheer magic, and every year we defend it tooth and nail against countless financial hardships. Because we are convinced of its inevitable necessity. Because we are here every year, confident that in the extraordinary story of the world there is still a lot to see, and to learn. We will, this time too. With you all.

Marco Pratellesi
President of Festival dei Popoli

Scrivo queste note dalla mia casa sopra l'albero, nella convinzione che ognuno di noi ne abbia una, intesa come quell'angolo di mondo, fisico o mentale, nel quale ci si concede di vagare senza meta attraverso il paesaggio sconfinato delle libere associazioni. Quassù trascorro i brevi ma importanti momenti di silenzio necessari ad affrontare l'impegno, ma anche le emozioni, che il festival produce in tutti noi che lo abbiamo organizzato. Ci auguriamo che possano essere giorni indimenticabili anche per voi spettatori, che ne siete uno degli ingredienti fondamentali.

Lo studio che il prof. Thierry Roche, dell'Università di Aix-Marseille, attualmente sta conducendo sul nostro festival mi ha fatto riflettere sulla mole di attività che il Festival dei Popoli ha portato avanti dal 1959 fino a oggi. Un patrimonio costituito da film e da autori, da materiali d'archivio e da riflessioni sul cinema, da incontri con l'altro e da osservazioni sulla Realtà - terreno di osservazione privilegiato dal documentario. Le appassionanti conversazioni con Thierry - che colgo l'occasione per ringraziare - hanno risvegliato in me la consapevolezza dell'importanza che il nostro festival ha nella storia dei processi culturali e di come stimoli e proposte lanciati nel corso delle prime edizioni siano poi stati raccolti e portati avanti da altri, anch'essi impegnati nel nostro stesso lavoro. Essere stati fonte di ispirazione è motivo di grande orgoglio e ci incoraggia oggi ad intraprendere strade non ancora battute, a rinnovare i nostri strumenti di ricerca, a non imitare nessuno (neanche noi stessi) per andare a curiosare in nuovi territori e visitare altri angoli del mondo. Sempre accompagnati dai migliori registi in circolazione, nostre indispensabili guide per scoprire ambienti e società a noi lontani o poco familiari e, soprattutto, per permetterci di gettare uno sguardo sul loro universo interiore, che è quello che ogni artista si propone di fare, indipendentemente dalla disciplina in cui ha deciso di cimentarsi.

Siamo pertanto ad inaugurare un'edizione, la numero 57, del tutto rinnovata rispetto alle precedenti: a partire dalla nuova sala principale del festival - La Compagnia, casa del cinema della Toscana - alla selezione dei film in concorso (internazionale e italiano); dai focus tematici (uno dedicato al tema dei rifugiati, l'altro ai documentari musicali) ai cineasti cui abbiamo dedicato le nostre retrospettive: la franco-libanese Danielle Arbid e il brasiliano Sergio Oksman, che ci apriranno le porte non solo del loro cinema ma anche dei rispettivi laboratori creativi. Rinnovata è anche la proposta formativa, con workshop e seminari che affronteranno alcune rilevanti innovazioni tecniche: come la tecnologia VR e l'Interactive Documentary.

È arrivato dunque il momento di abbandonare la mia confortevole casetta per venire ad accogliervi. Il mio augurio è che possiate trovare materiale sufficiente a soddisfare la vostra curiosità, a coltivare le vostre riflessioni, a stimolare il vostro spirito critico.

Alberto Lastrucci
Direttore del Festival dei Popoli

I'm writing these notes from my tree house, convinced that everyone has one, meaning that part of the world, physical or mental, where you take the liberty to wander aimlessly across the boundless landscape of your thought processes. Up here, I spend the short, but important moments of silence necessary to be up to the commitment and emotions that the festival involves for all those who work at it. We wish these will be unforgettable days for the audience too, who is one of the fundamental ingredients.

The study that Prof. Thierry Roche, University of Aix-Marseille, is conducting on our festival made me reflect of the amount of activities that Festival dei Popoli has carried out from 1959 until now. There is now a wealth of films and authors, archive material and discussions on film, encounters with the Other and observations of reality, i.e. the field of observation privileged by the documentary. The engaging talks with Thierry - whom I should like to take this opportunity to thank - raised in me the awareness of our festival's importance throughout the cultural processes, as well as of how stimuli and proposals launched in the course of the earlier editions have been responded to and carried out by others, also committed to our work. To have been a source of inspiration makes us proud and prompts us to embark on unknown routes, renew our research instruments, and not imitate others (or ourselves) when we browse new territories and visit other parts of the world. We'll do so along with the best film directors, our indispensable guides to discover far-away environments and societies and, above all, to cast a glance into their inner worlds, that which every artist intends to do, regardless of the discipline with which they deal.

Therefore, we inaugurate the edition #57, entirely renewed compared to the previous ones: from the main festival venue - La Compagnia, the Film House of Tuscany - to the selection of the films in competition (international and Italian); from the thematic sections (one is dedicated to the refugees, another to musical documentaries) to the retrospectives on film directors such as the French-Lebanese Danielle Arbid and the Brazilian Sergio Oksman, who will let us not only in their cinema but also in the respective creative workshops. The educational section has also been renewed, with workshops and seminars dealing with significant technological innovations, such as VR technology and Interactive Documentary.

The moment has arrived to leave my cosy tree house and welcome you. I hope you will find sufficient material to satisfy your curiosity, cultivate your reflections, and stimulate your critical thinking.

Alberto Lastrucci
Director of Festival dei Popoli

GIURIE E PREMI | JURIES AND AWARDS

GIURIA INTERNAZIONALE | INTERNATIONAL JURY

Jasmin Basic (Svizzera), Giovanni Cioni (Italia, Belgio), Nikolaus Geyrhalter (Austria).
La Giuria Internazionale assegna 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.

Jasmin Basic (Switzerland), Giovanni Cioni (Italy, Belgium), Nikolaus Geyrhalter (Austria).
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 Documentary Award (2.500 euro, divided equally between the director and the production), "Gian Paolo Paoli" Award to the Best Anthropological Film.

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

Giuria: Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri.
I film del Concorso Italiano concorrono al Premio CG Entertainment – Cinemaitaliano.info. La giuria è composta dalla redazione di Cinemaitaliano.info. Il premio consiste nella pubblicazione e distribuzione del film nella collana DVD "POPOLI *doc*".

Jury: Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri.
The Italian Competition films will compete for the CG Entertainment – Cinemaitaliano.info. The winner, chosen by a jury composed by the editors of Cinemaitaliano.info, will be offered the opportunity to release in DVD in the collection "POPOLI *doc*".

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 Concorso Italiano) 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 Italian Competition section) in the list of films "Gli Imperdibili" proposed by the Region of Tuscany to the Tuscan circuit of Arthouse Cinemas (41 cinemas).

MYMOVIES.IT

PREMIO MYMOVIES.IT DALLA PARTE DEL PUBBLICO MYMOVIES.IT AUDIENCE AWARD

I film inclusi nella selezione del Concorso Internazionale e del Concorso Italiano concorrono al premio MYmovies.it – Il cinema dalla parte del pubblico che, grazie alla collaborazione con MYmovies.it, verrà attribuito dagli spettatori, i quali inviando un SMS al numero 342.0949126 potranno esprimere il loro voto.

All films included in the International Competition and the Italian Competition compete for the MYmovies.it Audience Award: thanks to the partnership with MYmovies.it, the award will be bestowed by the audience, that sending a text to 342.0949126 will be able to vote.

LO SGUARDO DELL'ALTRO. LA SFIDA DEL DIALOGO TRA CULTURE E RELIGIONI

L'Istituto Sangalli per la storia e le culture religiose opera da due anni nel contesto scientifico e culturale fiorentino e si sta affermando come una presenza sempre più solida e riconosciuta. Fondato da Maurizio Sangalli, docente universitario, che ne è presidente, l'Istituto è stato intitolato alla sua famiglia di origine, come pubblico attestato di una attenzione all'impegno sociale e benefico che l'ha contraddistinta, in ambito lombardo, attraverso le generazioni. Adottando volutamente un punto di vista laico e non confessionale, l'Istituto è sorto con l'obiettivo prioritario di mettere a disposizione fondi per la ricerca umanistica, con un particolare interesse per le tematiche storico-religiose, in prospettiva interdisciplinare e interreligiosa, indirizzandosi verso il sostegno dei giovani ricercatori, italiani e stranieri, sotto forma di borse di studio, premi per pubblicazioni, supporti per facilitare la partecipazione a convegni e seminari.

Sin dall'inizio, l'Istituto ha instaurato collaborazioni con università italiane e straniere; ha promosso progetti in comune con prestigiose istituzioni scientifiche; ha organizzato seminari con altri enti di ricerca italiani. Grazie al sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, offre inoltre borse di studio residenziali per brevi periodi a studiosi stranieri di elevato profilo scientifico, operanti nell'ambito della storia delle religioni.

A questa attività scientifica, si è affiancata molto presto un'apertura verso i temi del dialogo interreligioso, che ha consentito all'Istituto di rivolgersi ad un più vasto pubblico. Su questo fronte si situano le collaborazioni con le amministrazioni pubbliche locali, *in primis* il Comune di Firenze; le comunità religiose cittadine, quella ebraica e quella islamica in particolare, oltre ovviamente all'Arcidiocesi fiorentina; ma anche le scuole superiori, con incontri per abituare a conoscere la 'differenza'.

Proprio sulla scia di questo impegno 'civile' si situa ora il premio al quale l'Istituto ha deciso di dare vita all'interno del Festival dei Popoli: "Lo sguardo dell'altro. La sfida del dialogo tra culture e religioni" ne è l'intitolazione e verrà assegnato al miglior film su tematiche inter-religiose e inter-culturali presentato nel corso della kermesse fiorentina.

THE GAZE OF THE OTHER. THE CHALLENGE OF DIALOGUE BETWEEN CULTURES AND RELIGIONS

The Sangalli Institute for religious history and cultures has been working in the scientific and cultural community and institutions of Florence for two years. It is currently consolidating its ever more accredited presence. Founded by Professor Maurizio Sangalli, who is also its President, the Sangalli Institute bears the same name as his family of origin, in order to acknowledge publicly the family's social commitment and beneficial activities carried out in the Lombard area across the generations. Having deliberately adopted a secular and non-religious approach, the Institute's primary objective is to make funds available to research in the field of the humanities, with particular concern for socio-religious studies, from an inter-disciplinary and inter-religious perspective. Support to young Italian and foreign researchers is provided in the form of scholarships, awards to published and unpublished works, and financial support to facilitate participation in conferences and seminars.

Ever since its foundation, the Sangalli Institute has collaborated with Italian and foreign universities, promoted projects in association with prestigious scientific institutions, and organized seminars with other Italian research institutes. Thanks to the support of Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, the Institute also offers short-term residences to high-profile international scholars working in the history of religions.

This scientific activity quickly broadened to include themes related to inter-religious dialogue, which allowed the Institute to address a wider audience. In this framework, the Institute has promoted collaborations with local public administrations, first and foremost the Municipality of Florence; the city's religious communities, including the Jewish and particularly the Islamic ones, besides the Florence Arch-diocese; but also the local high schools, with meetings aimed to make pupils familiar with 'difference'.

In the wake of this 'civil' commitment, the Sangalli Institute decided to create an award within Festival dei Popoli, "The Gaze of the Other: The challenge of dialogue between cultures and religions." The award will be given to the best film engaging in inter-religious and intercultural themes in competition at the Festival.

La Casa del Cinema della Toscana

Un nuovo spazio, nel centro di Firenze, con la passione per il documentario, i festival internazionali, la sperimentazione, la cultura dell'audiovisivo in tutte le sue forme.



LA COMPAGNIA

Firenze, via Cavour, 50/r

che aspettavi...

GIURIA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL JURY

JASMIN BASIC



Studiosa di storia del cinema e curatrice, con un Master in Arts of Cinema, ha collaborato con diversi festival cinematografici in Svizzera e altrove: Visions du Réel di Nyon, Cinema Tous Ecrans, Split International Film Festival, NIFFF Neuchâtel, Animafest Zagreb, International Film Festival and Forum on Human Rights Geneva, Solothurn Film Festival, International Animation Festival Fantoche e Internationale Kurzfilmtage Winterthur. Ha curato retrospettive su Michael Mann, Charles Burnett, David Cronenberg, Michael Snow, Harun Farocki, Atom Egoyan, la Black Wave jugoslava. Ha sviluppato programmi ed eventi su serie TV internazionali. Ha collaborato anche con la HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design (Ginevra), la Cinémathèque di Tangeri (Marocco), il Centre de la Image La Virreina di Barcellona, il Centro audiovisivo croato HAVC, la Cinémathèque Française, il Centre Pompidou, i Cahiers du Cinéma e il Forum des Images di Parigi. È stata nominata Esperto in film e serie TV presso l'Ufficio federale della Cultura svizzero ed è stata Membro del Consiglio della Geneva Film Commission.

Jasmin Basic is a Film historian and curator, Master of Arts in Cinema. Collaborations with several festivals, in Switzerland and abroad: Visions du Réel Nyon, Cinema Tous Ecrans, Split International Film Festival, NIFFF Neuchâtel, Animafest Zagreb, International Film Festival and Forum on Human Rights Geneva, Solothurn Film Festival, International Animation Festival Fantoche and the Internationale Kurzfilmtage Winterthur. She has curated retrospectives on Michael Mann, Charles Burnett, David Cronenberg, Michael Snow, Harun Farocki, Atom Egoyan and on the Yugoslav Black Wave, and has developed programmes and events focused on international TV series. She has also collaborated with the Geneva University of Arts & Design (HEAD), the Cinémathèque of Tangier (Morocco), the Centre for the Image La Virreina in Barcelona, the Croatian Audiovisual Center HAVC, the French Cinémathèque, the Centre Pompidou, the Cahiers du Cinéma and the Forum des Images in Paris. She was an appointed expert for the Swiss Federal Office of Culture for TV drama and series and a Board Member of the Geneva Film Commission.

GIOVANNI CIONI

Giovanni Cioni, cineasta, ha vissuto tra Parigi (dove è nato nel 1962), Bruxelles, dove si è formato, Lisbona, Napoli e la Toscana, dove attualmente vive. Tra i suoi film: *Dal Ritorno* (2015), in competizione internazionale a Cinéma du Réel (Parigi), Biografilm (Bologna), Filmmaker (Milano), Trieste Film Festival; *Per Ulisse* (2013), miglior film del concorso internazionale e premio CG Entertainment - Cinemaitaliano.info al 54° Festival dei Popoli, menzione speciale al festival Cinema e diritti umani di Napoli. Il film fu mostrato in anteprima a Visions du Réel (Nyon) e inoltre agli Etats généraux du film documentaire (Lussas) e al Festival des cinémas des Peuples Ânû-rû Âboro (Nuova Caledonia). Il suo *Gli Intrepidi* (2012) è stato mostrato in anteprima alla 69ma Mostra del Cinema di Venezia, Giornate degli Autori, *In Purgatorio* (2013), selezionato e premiato in vari festival (tra cui il Festival dei Popoli), distribuito in sala in Belgio e in Francia, *Nous/Autres* (2003). Assieme a Pinangelo Marino crea e dirige i Laboratori Uccellacci, laboratori di scrittura e realizzazione con ragazzi di varie scuole medie della provincia di Firenze. Nell'aprile 2011 il festival Visions du Réel (Nyon) ha dedicato una retrospettiva al suo lavoro.

The film-maker Giovanni Cioni has lived between Paris (where he was born in 1962), Brussels, where he studied, Lisbon, Naples, and Tuscany, where he currently lives. Among his latest films, *Dal Ritorno* (2015), selected for the international competition at Cinéma du Réel (Paris), Biografilm (Bologna), Filmmaker (Milan), and Trieste Film Festival; *Per Ulisse* (2013), awarded Best Film at the international competition and the CG Entertainment - Cinemaitaliano.info Prize at the 54th Festival dei Popoli as well as Special Mention at the Naples Cinema e diritti umani Festival; premièring at Visions du Réel (Nyon), the film was also presented at the Etats généraux du film documentaire (Lussas) and the Festival des cinémas des Peuples Ânû-rû Âboro (New Caledonia). *Gli intrepidi* (2012) premièred at the Venice Days of the 69th Venice International Film Festival, while *In Purgatorio* (2013) was selected and awarded in several film festivals, including Festival dei Popoli, and distributed theatrically in Belgium and France, *Nous/Autres*. Along with Pinangelo Marino, he has created and directs the Laboratori Uccellacci, workshops of film writing and production with middle-school pupils in the province of Florence. Visions du Réel organized a retrospective on his work in 2011.



NIKOLAUS GEYRHALTER

Il regista, produttore e operatore Nikolaus Geyrhalter è nato a Vienna nel 1972. È uno dei maggiori documentaristi austriaci contemporanei. Nel 1994, all'età di 22 anni, ha fondato la propria casa di produzione, la Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion, che opera nell'ambito del documentario ma anche dei lungometraggi d'autore. Il suo primo documentario *Washed Ashore*, realizzato nel 1994, trattava della vita sul Danubio. Ha anche realizzato *Eisenerz* (1992), *Das Jahr nach Dayton* (1997), *Our Daily Bread* (2005, presentato nel 2006 al Festival dei Popoli), *Abendland* (2011) e *Donauspital* (2012). Il suo ultimo film, *Homo Sapiens* (2016), è stato presentato al Forum della Berlinale.

Nikolaus Geyrhalter is a director, producer and cameraman, born in Vienna in 1972. He is one of the most important Austrian contemporary documentarists. In 1994, when he was 22 years old, he founded his own production company Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion which focuses on documentaries and auteur fiction. His first documentary was the 1994 film *Washed Ashore* about life on the Danube. Among his films: *Eisenerz* (1992) *Das Jahr nach Dayton* (1997); *Our Daily Bread* (2005) presented on 2006 at Festival dei Popoli; *Abendland* (2011); *Donauspital* (2012). His latest film, *Homo Sapiens* (2016), was selected at the Berlinale Forum.

FESTIVAL DEI POPOLI PRESENTA
DOC AT WORKSHOPS

Incontri con i registi ospiti del festival, seminari e laboratori, talks, tenuti da professionisti di fama internazionale. | Meetings with the authors attending the festival, debates and workshops with film professionals and experts.

A partire dal 28 novembre, tutti i giorni dalle 11:00 nella saletta MYmovies.it presso La Compagnia: HOW I DID IT, appuntamento giornaliero aperto a tutti con i registi del Festival. | Starting November 28th, in the MYmovies.it room at La Compagnia: HOW I DID IT, daily appointments open to the public with the filmmakers attending the Festival.

DAL 27 NOVEMBRE AL 1 DICEMBRE

Ore 19-20, saletta MYmovies.it presso La Compagnia

NO BORDERS in VR – Virtual Reality (con biglietto pomeridiano, fino a esaurimento posti)

LUNEDÌ 28 NOVEMBRE

ore 10-13

L'INVENZIONE DELLA REALTÀ | THE INVENTION OF REALITY

Workshop sulla scrittura nel cinema documentario tenuto da Sergio Oksman

(accesso riservato agli iscritti | access reserved to applicants)

ore 15 – 16, saletta MYmovies.it presso La Compagnia

IO FACCIO FILM – CHI AMA IL CINEMA, NON LO TRADISCE

Campagna promossa da Anica, Fapav, Mpa e Univideo

(accesso a tutto il pubblico)

MARTEDÌ 29 NOVEMBRE

ore 15-18, saletta MYmovies.it presso La Compagnia

LECTURE DI ROBERTO MALFAGIA: INTERACTIVE DOCUMENTARY

Pratiche digitali per il racconto del reale

(accesso: accrediti professionali e iscritti ai workshop)

MERCOLEDÌ 30 NOVEMBRE

ore 15-18, saletta MYmovies.it presso La Compagnia

"REALTÀ VIRTUALE, LA NUOVA FRONTIERA DEL DOCUMENTARIO?"

Seminario a cura di Radical Plans

(accesso: accrediti professionali e iscritti ai workshop)

VENERDÌ 2 DICEMBRE

ore 14:30-17:30 **FILMING SENSATIONS**

Workshop tenuto da Danielle Arbid, filmmaker in focus del 57° Festival dei Popoli

(accesso riservato agli iscritti | access reserved to applicants)



DOC AT WORKSHOPS
FESTIVAL DEI POPOLI



*La nostra acqua:
una storia di qualità*



Publicacqua

Impianto Carrala , Firenze - Foto di Andrea Barghi

**CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION**

**LUNGOMETRAGGI
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY FILMS**



Portogallo, Giappone, Svizzera,
2016, 112', col.

Regia e fotografia: Cláudia Varejão
Montaggio: João Braz, Cláudia
Varejão
Suono: Dominik Avenwedde, Hugo
Leitão, Daniel Almada
Produzione: Terratre Films
Coproduzione: Mira Film, SRF,
Flying Pillow

Contatti: Pedro Peralta,
Terratre Films
Email: pedroperalta@terratreme.pt

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Cláudia Varejão è nata in
Portogallo e ha studiato cinema
nel suo Paese, poi a Berlino
e São Paulo. A Lisbona ha
anche studiato fotografia. Ha
diretto vari cortometraggi
documentari e di finzione. *No
escuro do cinema descalço os
sapatos* è stato il suo primo
lungometraggio.

Cláudia Varejão was born in
Portugal and studied film in
her country, then Berlin, and
in São Paulo. She also studied
photography in Lisbon. She
directed documentary and
fictional short films. *No escuro
do cinema descalço* is her first
feature film.

Filmografia

2016: Ama-san 海女さん
2015: No escuro do cinema
descalço os sapatos
2015: Semear o tempo
2012: luz da manhã
2010: um dia frio
2007: fim-de-semana
2005: Falta-me

CLÁUDIA VAREJÃO 海女さん AMA-SAN

Quando i ciliegi sono in fiore nella piccola città di Wagu, le Ama-San o donne del mare, raggiungono le rive dell'oceano e, tramutandosi in veri e propri esseri sottomarini, s'immergono, una ad una, nel segreto delle sue acque. Come perle scure popolano l'universo patriarcale nipponico rappresentandone la più fulgida eccezione. In apnea, come molte donne - ma le Ama-San fuor di metafora - conquistano piena autonomia di sé e completa indipendenza economica, non importa quanto questo ne logori la salute fisica. Forza e delicatezza sono binomio indissolubile di ogni loro azione. "Questo film si costruisce intorno a donne il cui antagonista non è altri che la vita stessa, niente (e tutto) è eroico in questo. È un film sulla dolcezza che una donna capace di tutto, può concedere a se stessa. È un film sulla forza - non quella esercitata sugli altri - ma sul proprio corpo mentre affronta la vita". [C. Varejão] Creature degli abissi, calate in una materia a cui non aderisce recinto né confine, le Ama San, giuste e sinuose come pezzi di luce sfuggiti alla superficie, conquistano il regno marino senza guerra, regalando all'intero universo una rara occasione d'azione e di bellezza. (c.z.)

When cherry-trees bloom in the small town of Wagu, the Ama-San, i.e. the women of the sea, go to the seaside and turn into actual marine beings. One by one, they plunge into the secrets of the ocean waters. Like dark pearls, they populate Japan's patriarchal universe representing its brightest exception. When free-diving, the Ama-San perform literally what many women do: conquer self-sufficiency and total financial independence regardless of the effort and health risk. "This film is built around women whose antagonist is none other than life itself, nothing (and everything) heroic to it. It is a film about the sweetness that a woman who is capable of everything allows herself. It is about women's power and the way it is channelled, in the sea and on land. It is a film about strength - not over others - but over our own body facing life." [C. Varejão] Creatures of the abyss, immersed in a matter without boundaries, they conquer the kingdom of the sea without war, giving the whole universe a rare chance at action and beauty. (c.z.)



OGNJEN GLAVONIĆ DUBINA DVA DEPTH TWO

Come in un thriller, il film si apre con il ritrovamento di un camion nel Danubio al confine serbo-rumeno: al suo interno nasconde 55 cadaveri, la prova occultata di un crimine di guerra. Scopriremo che quei corpi appartenevano a civili albanesi: donne, bambini, anziani. Era il 1999 e, mentre le bombe NATO cadevano su Belgrado, a Suva Reka, in un Kosovo che reclamava indipendenza, gli abitanti di un villaggio venivano rinchiusi dalla polizia serba in una pizzeria e brutalmente massacrati. Ognjen Glavonić ci conduce in un passato non troppo lontano, in cui le testimonianze processuali di vittime e carnefici non ci risparmiano il dolore e l'atrocità surreale dei dettagli dei loro racconti. Le immagini di quei luoghi, testimoni silenziosi di crimini così efferati, scorrono inesorabili davanti agli occhi di uno spettatore a cui viene richiesto di cadersi nella crudeltà della storia e immaginare di perdere un figlio davanti ai propri occhi, fingendo di esser morto per poter salvare la propria vita; di guidare un camion contenente corpi brutalmente assassinati; di scavare fosse comuni e seppellire cadaveri di innocenti. (c.m.) "Depth Two è un tentativo di dar voce a questa storia, intenzionalmente sepolta nel silenzio, una ribellione contro l'oblio in corso". [O. Glavonić].

Like in a thriller movie, *Depth Two* opens on a truck found in the Danube at the Serb-Romanian border: inside there were 55 corpses, the hidden proof of a war crime. We will later find out that those were the bodies of Albanian civills: women, children, elderly people. It was 1999. While NATO bombs fell on Belgrade, in Suva Reka, in a Kosovo asking for independence, the Serb police locked the village inhabitants in a pizza restaurant and slaughtered them brutally. Ognjen Glavonić leads us into a not too distant past, where the depositions of victims and oppressors do not spare us the pain and surreal atrocity of the details in their accounts. The pictures of those places, silent witnesses to such savage crimes, relentlessly flow in front of a viewer who is prompted to immerse in the cruelty of history and imagine. Imagine losing a child before one's very eyes, pretending to be dead to save one's life; driving a truck loaded with brutally murdered bodies; digging mass graves and bury the corpses of innocents. (c.m.) "Depth Two is an attempt to give a voice to this story, deliberately buried in silence. A rebellion against the ongoing oblivion." [O. Glavonić].

Serbia, Francia, 2016, 80', col.

Regia: Ognjen Glavonić
Sceneggiatura: Ognjen Glavonić
Fotografia: Tatjana Krstevski
Montaggio: Jelena Maksimović
Suono: Jakov Munižaba
Produzione: Non-Aligned Films,
Serbia & Humanitarian Law
Center
Coproduzione: Cinéma Defacto
Distribuzione: Heretic Outreach

Contatti: Ioanna Stais, Heretic
Outreach
Email: ioanna@heretic.gr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Ognjen Glavonić (1985,
Jugoslavia) si è laureato
in regia cinematografica e
televisiva presso la Facoltà di
Arti Drammatiche di Belgrado.
I suoi cortometraggi sono stati
proiettati in più di 50 festival
internazionali. *Dubina Dva*, è
stato presentato in anteprima
alla 66ma Berlinale, nella
sezione Forum, ed è il suo primo
lungometraggio documentario.
È il direttore e co-fondatore di
Pančevo Film Festival (Serbia).

Ognjen Glavonić (1985,
Yugoslavia) graduated Film and
TV directing at the Faculty of
Dramatic Arts, Belgrade. His
short films have been screened
at more than 50 international film
festivals. *Dubina Dva*, premiered
at 66th Berlinale Forum and is
Ognjen's first feature-length
documentary. He is the director
and co-founder of Pančevo Film
Festival (Serbia).

Filmografia

2017: The Load (work in progress)
2016: Dubina Dva (Depth Two)
2014: Zivan Makes a Punk Festival
2012: Made of Ashes
2009: Živan Pujic Jimmy

Germania, 2016, 92', col.

Regia: Levin Peter
Sceneggiatura: Levin Peter
Fotografia: Yunus Roy Imer, Levin Peter
Montaggio: Stephan Bechinger
Suono: Jonathan Schorr
Musica: John Gürtler
Produzione: Filmakademie Baden-Wuerttemberg
Distribuzione: Deckert Distribution

Contatti: Ina Rossow, Deckert Distribution
Email: info@deckert-distribution.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Levin Peter è nato nel 1985 a Jena, in Germania. Ha iniziato a studiare documentario presso Filmakademie Baden Wuerttemberg nel 2008. *Hinter dem Schneesturm* è il suo film di diploma. Attualmente vive e lavora a Vienna.

Levin Peter was born in 1985 in Jena, Germany. He started to study at Filmakademie Baden Wuerttemberg in the Documentary Department in 2008. *Hinter dem schneesturm* is his graduation film. He currently lives and works in Vienna.

Filmografia
2016: Hinter dem schneesturm
2012: A Promise
2010: Sonor
2008: Prestes maia
2005: The17th June 1953

LEVIN PETER HINTER DEM SCHNEESTURM BEYOND THE SNOWSTORM

Il vecchio nonno del regista, che oggi vive isolato in una casa di riposo, ha sepolto i ricordi di quando fu soldato nazista, nel 1943, durante l'invasione tedesca dell'Ucraina. Non ricorda, o non vuole ricordare, i luoghi, le genti, i pensieri e le azioni di quel lungo cammino nelle tenebre della storia. L'uomo oggi sembra vivere senza più voce per dire, occhi per guardare, né orecchie per ascoltare. Levin Peter trova un album di fotografie che evocano il vissuto di quel giovane nazista. Comincia a interrogarlo a caccia di risposte, cercando di rompere il muro dell'incomunicabilità, e infine compie il viaggio in Ucraina sulle tracce di quel drammatico pezzo di vita del suo passato. Il film alterna lunghe e intense discussioni tra nonno e nipote al viaggio del giovane, ed elabora il potere di una memoria che prescinde il trascorrere del tempo. Non quindi le azioni, i pensieri, i luoghi e le persone di allora e di oggi orientano la ricerca del regista, ma il sentimento che deriva dal farsene carico, mediante una riflessione intima e personalissima che qui diventa cinema, che diventa specchio del Sé, che diventa apertura sul mondo del prossimo. È forse proprio il prossimo il principale protagonista, in quanto erede di quella memoria. (p.m.)

The film director's old grandfather, who now lives isolated in a retirement home, has buried his memories of himself as a Nazi soldier in 1943, during the German invasion of Ukraine. He doesn't remember, or doesn't want to, the places, people, thoughts, and actions of that long journey into the darkness of history. Today, the man seems to live without a voice to speak with, eyes to see with, or ears to hear with. Levin Peter finds a photo album that evokes the past of the young Nazi. He begins to chase him for answers, trying to break the communication barrier. At last, he travels to Ukraine on the tracks of that dramatic episode of a past life. The long and intense discussions between grandfather and grandson alternate with the latter's travel, while the film elaborates on the power of memory, irrespective of the flow of time. The film-maker's research is not guided by the actions, thoughts, places, and people of then and now, but by the feeling derived from taking on the responsibility of it all through an intimate, very personal reflection that here becomes cinema as well as mirror of the Self and an opening to the world of your neighbour. Perhaps, the neighbour is the actual protagonist, in that it's the heir of that memory. (p.m.)



KOLDO ALMANDOZ SÍPO PHANTASMA GHOST SHIP

Un percorso attraverso le immagini di navi fantasma, le loro storie tra cinema e letteratura. Immagini diversissime, frammenti di lettere, animazioni, *found footage* e percorsi e stili sempre diversi. Un film affascinante che è al tempo stesso un saggio filmico, uno sguardo poetico e una riflessione sul potere del cinema di creare storie. Le navi fantasma diventano infatti gli spazi galleggianti dove si agitano i fantasmi che il cinema ha saputo ricreare, dove viaggiano, come nel *Nosferatu* di Murnau, vampiri e morti viventi, sognatori e artisti come Bram Stoker e Oscar Wilde, marinai ed esploratori. Il film stesso diventa dunque un viaggio mentale e visivo, lungo associazioni spesso sorprendenti. Un film-kaleidoscopio onirico e visionario, che racconta il cinema da una prospettiva nuova e intrigante. (d.d.) "È in un certo senso un film fantasma. Quando ho iniziato le riprese, io in realtà non sapevo cosa stavo facendo. Avevo un diario di bordo di una nave, con pagine bianche. Il caso ha unito un mio viaggio e la lettura di *Dracula* di Bram Stoker, insieme alla scoperta della storia della moglie dell'autore, Florence Balcombe. Come ho iniziato a guardare ciò che emergeva dal tutto, una serie di storie diverse sono venute fuori, e i fili, fragili e suggestivi al tempo, hanno costituito la tessitura del film insieme". (K. Almandoz)

A journey across the pictures of ghost ships, their stories between film and literature, composed of very disparate images, fragments of letters, animations, *found footage*, and always different itineraries and styles. A fascinating film but also a film-essay, a poetic gaze, and a reflection on the power of film when it comes to creating stories. The ghost ships become floating spaces haunted by the ghosts that cinema managed to recreate. There travel, like in Murnau's *Nosferatu*, vampires and living dead, dreamers and artists such as Bram Stoker and Oscar Wilde, mariners and explorers. The film itself becomes a mental and visual voyage, following often surprising associations. An oneiric, visionary film-kaleidoscope that narrates cinema from a new, intriguing point of view. (d.d.) "In a sense, it is a ghost film. When the shooting began, I didn't really know what I was doing. All I had was a ship's log with blank pages. But as chance would have it, a travel I did associated with my reading Bram Stoker's *Dracula* and my discovering the story of the author's wife, Florence Balcombe. As soon as I began to look into all this, a series of different stories came up, and fragile, suggestive threads began to weave the film together." (K. Almandoz)

Spagna, 2016, 67', col. e b/n

Regia: Koldo Almandoz
Sceneggiatura: Koldo Almandoz
Fotografia: Javier Agirre Erauso, Koldo Almandoz
Montaggio: Laurent Dufreche
Suono: Laurent Dufreche, Haimar Olaskoaga
Musica: Joserra Senperena, Ignacio Bilbao
Produzione: Txintxua Films

Contatti: Txintxua Films
Email: paola@txintxua.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Koldo Almandoz oltre ad essere un regista molto prolifico, contribuisce a numerose pubblicazioni: "Euskadi Irratia", "Egunkaria", "El País", "Berria", "Cuadernos del Caimán". È docente di diversi corsi legati al cinema ed è membro del comitato di selezione del Festival di cinema della Navarra: Punto de Vista.

Koldo Almandoz besides being a prolific film director, contributes to many publications: "Euskadi Irratia", "Egunkaria", "El País", "Berria", "Cuadernos del Caimán". He teaches many courses connected with the cinema and he is a member of the selection committee of the Navarre Documentary Film Festival: Punto de Vista.

Filmografia selezionata
2016: Sípo Phantasma
2014: El último vuelo de Hubert Le Blon
2012: Deus et machina
2011: Trikuaren hiztegia
2008: Aurrerescue
2006: Desio ehiztaria
2004: Amuak
2001: Mantis estroboscópica
1998: Habana 3
1997: Razielen itzulera

Francia, 2016, 84', col.

Regia: Olivier Babinet
Sceneggiatura: Olivier Babinet
Fotografia: Timo Salminen
Montaggio: Isabelle Devinck
Suono: Guillaume Le Bras,
Christophe Penchenat, Valérie
De Loof, Cristinel Sirli
Musica: Jean-Benoit Dunckel
Produzione: Kidam, Faro
Co-produzione: Anomalie Films,
Carnibird, Mathematic

Contatti: Alexandre Perrier, Kidam
Mail: kidam@kidam.net

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Olivier Babinet si è fatto conoscere dal pubblico con la serie televisiva *Le Bidule* che è andata in onda nel 1999 in Francia. Il suo primo cortometraggio, *C'est plutôt genre Johnny Walker*, ha vinto il premio della giuria al Festival di Clermont-Ferrand. Il suo lungometraggio *Robert Mitchum est mort* è stato presentato nella selezione Acid al 63° Festival di Cannes, mentre *Swagger* è stato presentato questo anno al 69° Festival di Cannes, sempre nella selezione Acid.

Olivier Babinet has become known by the public with the television series *Le Bidule* that was broadcasted in 1999 in France. His first short film, *C'est plutôt genre Johnny Walker*, won the prize of the jury in Clermont-Ferrand Festival. His first full-length film *Robert Mitchum est mort*, was programmed in the 63rd Cannes film festival in the selection Acid. *Swagger* was presented in the selection Acid at the 69th Cannes film festival in 2016.

Filmografia
2016: *Swagger*
2010: *Robert Mitchum est mort*
2009: *C'est plutôt genre Johnny Walker*

OLIVIER BABINET SWAGGER

Swagger significa spavalderia, un atteggiamento sicuro e fiero. Nel film, *Swagger* è il tratto che accomuna i suoi protagonisti. Muovendosi tra documentario e finzione, ci fa entrare nel mondo interiore di undici adolescenti, di diversa provenienza, che crescono in una delle più svantaggiate *banlieu* parigine, dove i "francesi" non mettono piede. Una serie di ritratti da cui emergono le speranze, le paure e la vita di tutti i giorni. Nonostante le difficoltà, hanno sogni e ambizioni di cui sono orgogliosi e con cui si preparano al futuro. Olivier Babinet, costruendo il film insieme ai suoi protagonisti, è riuscito a tirarli fuori e a metterli in scena in forma di musical, sfidando gli stereotipi sulle periferie d'Europa, oggi spesso al centro della cronaca più cupa. Ribaltando il punto di vista e avvicinandoci ai figli delle *banlieu*, il film ci regala speranza nelle nuove generazioni. (s.b.) "Il contrasto tra questa energia vitale, questo orgoglio, pieno di equilibrio, nell'affrontare il mondo e la durezza del loro ambiente, è ciò che mi ha sconvolto nel corso degli anni che ho trascorso alla scuola Claude Debussy. È da questa esperienza che è nato *Swagger*, un film che non osserva la periferia, ma piuttosto mostra il mondo visto attraverso gli occhi dei suoi figli". [O. Babinet]

Swagger means a showy display of too much pride or arrogance. This trait is shared by the characters in a film that, in-between documentary and fiction, lets us into the inner worlds of eleven adolescents of various origins who grow up in one of the most disadvantaged Parisian *banlieues*, where 'the French' never set foot. A series of portraits that spotlight their hopes, fears, and daily life. In spite of their difficulties, these kids are proud of their dreams and ambitions, with which they prepare for the future. Constructing the film along with his characters, Olivier Babinet managed to bring these out and stage them in the form of a musical, challenging the stereotypes about the European suburbs currently at the centre of the darkest news. Reversing the point of view, getting close to that of the children of the suburbs, *Swagger* gives us hope for the younger generations. (s.b.) "The contrast between the kids' vital energy, pride, and poise in tackling the world and the hardness of their environment is something that struck me during the years I spent at the Claude Debussy school. From this experience derived *Swagger*, a film that does not watch the suburbs but shows the world from the point of view of their children." [O. Babinet]



CLAUDIO CASAZZA UN ALTRO ME

Nella casa di reclusione di Bollate (Milano) ha luogo il primo esperimento italiano di "trattamento intensificato" per responsabili di violenze sessuali. La camera di Claudio Casazza si colloca con circospezione all'interno del centro, consapevole dell'estrema delicatezza del compito che si è assegnata: osservare l'insieme delle attività in cui si articola il progetto (laboratori artistici, colloqui individuali, sedute di gruppo a cui partecipano i detenuti e l'equipe dei terapeuti). I racconti, le osservazioni, le opinioni degli internati si intrecciano con le sollecitazioni e gli interrogativi posti dagli psicologi, cui spetta il compito di entrare in contatto con personalità sfuggenti, trincerate dietro alibi e deresponsabilizzazioni. Con il procedere della narrazione si chiarisce anche l'obiettivo che il regista intende perseguire: rinunciare a descrivere i volti, le attività, i luoghi di detenzione; protendersi oltre la battaglia verbale dei colloqui (che il film spesso interrompe prima della loro conclusione) per concentrarsi nella ricerca di quel momento in cui, nell'insondabile interiorità di chi ha commesso il reato, avviene quello scatto, quella transizione di stato, quella presa di coscienza che è, in ultima analisi, l'unica forma definitiva di cura. (a.l.)

The house of detention in Bollate, Milan, boasts the first Italian experiment in "ramped-up treatment" for sex offenders. Claudio Casazza placed his camera with prudence inside the centre, aware of the extreme sensitiveness of his task: to observe the whole of the activities that make up the project – art laboratories, individual talks, group sessions involving both the detainees and the team of therapists. The internees' accounts, remarks, and opinions are woven with the prompts and questions posed by the psychologists, whose task is to connect with elusive personalities that take refuge in alibis and attempts to exemption from responsibility. Throughout the story, the goal the film-maker is pursuing becomes clear: give up the description of faces, activities, places of detention; go beyond the verbal fights occurring in the conversations (he often cuts before their conclusion); focus on the research of that moment when, in the unfathomable inner self of the offender, something clicks – with a transition of state, a recognition that ultimately is the only, definitive, form of cure. (a.l.)



Italia, 2016, 82', col.

Regia: Claudio Casazza
Sceneggiatura: Claudio Casazza
Fotografia: Claudio Casazza
Montaggio: Luca Mandrile
Suono: Alessio Fornasiero
Produzione: GraffitiDoc
Distribuzione Internazionale:
Cat&Docs
Distribuzione Italiana: Lab80

Contatti: Enrica Capra, GraffitiDoc
Email: enrica@graffitidoc.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Claudio Casazza, dopo il documentario autoprodotta *Era la città del cinema* (2009), viene coinvolto in un progetto sul lago di Como, occupandosi di storie di migranti: *I frutti puri impazziscono – Frammenti di Altro Lario* (2010). L'ultimo lavoro, *Capulcu – Voices from Gezi Park* (2014), film collettivo sulle proteste a Istanbul, ha girato diversi festival italiani e non, con premi a Salonicco, Roma, Cinemambiente Torino e Docucity Milano.

Claudio Casazza, after the self-produced documentary *Era la città del cinema* (2009), has been involved in a project dealing with migrant stories, taking place in Como lake. The project became: *I frutti puri impazziscono – Frammenti di Altro Lario* (2010). The latest work, *Capulcu – Voices from Gezi Park* (2014), a collective film about the protests in Istanbul, has been screened in several Italian and International festivals, with awards in Thessaloniki, Rome, Turin, Milan.

Filmografia
2016: *Un altro me*
2014: *Capulcu – Voices from Gezi Park*
2013: *HABITAT* (Piavoli)
2010: *I frutti puri impazziscono – Frammenti di Altro Lario*
2009: *Era la città del cinema*

Polonia, 2016, 75', col.

Regia: Paweł Łoziński
Sceneggiatura: Paweł Łoziński
Fotografia: Kacper Lisowski
Montaggio: Dorota Wardęszkiewicz
Produzione: Łoziński Production

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Paweł Łoziński – regista, sceneggiatore e produttore di documentari e film di finzione, è uno dei più importanti registi documentaristi polacchi. Il Festival dei Popoli nel 2013 ha dedicato a lui e suo padre, il regista Marcel Łoziński, una retrospettiva dal titolo: *Father and Son: A Journey into Cinema*. I suoi documentari hanno vinto premi prestigiosi ai festival di Bornholm, Parigi, Lipsia e Cracovia.

Paweł Łoziński – director, scriptwriter and producer of documentary and fiction films, is one of the most important Polish documentary directors. Festival dei Popoli in 2013 dedicated to him and his father, director Marcel Łoziński, a retrospective titled: *Father and Son: A Journey into Cinema*. His documentary films has won prestigious awards at festivals in Bornholm, Paris, Leipzig and Krakow.

Filmografia

2016: You Have No Idea How Much I Love You
2014: Werka
2013: Father and Son
2013: Father and Son on a Journey
2011: Tonia and her Children
2010: Inventory
2009: Chemo

PAWEŁ ŁOZIŃSKI

NAWET NIE WIESZ, JAK BARDZO CIĘ KOCHAM YOU HAVE NO IDEA HOW MUCH I LOVE YOU



Al centro della scena ci sono tre volti: quelli di una madre, di una figlia e di uno sconosciuto che permette a madre e figlia di comunicare. Dietro questi volti ci sono tre voci alla ricerca di parole che possano liberare le emozioni nascoste e intrappolate sotto un cumulo di detriti. Dietro queste voci c'è un groviglio di legami e paure, sentimenti contrastanti e ferite mai rimarginate. È questa trama di parole la sostanza di ogni psicoterapia, quella *talking cure* che si costruisce insieme, con fatica e passione. Con questo suo ultimo film, Paweł Łoziński ritorna nei luoghi del rimosso, con la grazia di chi sa stare ad ascoltare e la pazienza di chi sa aspettare. *You Have No Idea How Much I Love You* è un film sui meccanismi della psicoterapia ma anche un film sul potere del racconto e della condivisione. "Credo che sia un film su ognuno di noi, sulle nostre paure e difficoltà, e sulla solitudine che proviamo nel rapportarci con gli altri. È un film che bussa alla porta del nostro cuore". [P. Łoziński] Questo film ci imbriglia nella fitta trama delle relazioni, dove alla fine gli sguardi si incontrano, i discorsi si inseguono, le emozioni esplodono per affermare che in qualche modo, la parola amore esiste. (v.i.)

In the centre of the scene three faces stand out: a mother, a daughter, and an unknown person who allows mother and daughter to communicate. Behind these three faces, three voices are in search of words capable of releasing the emotions, hidden if not trapped under a heap of rubble. Behind the voices, bonds and fears are entangled with conflicting feelings and never healed wounds. This texture of words is the substance of all psychotherapy, the so-called talking cure that must be constructed together, with effort and passion. With his latest film, Paweł Łoziński goes back to the place of repression with the grace of someone who can listen and the patience of someone who can wait. *You Have No Idea How Much I Love You* is a film on the mechanisms of psychotherapy, but also a film on the power of telling and sharing. "I think it is a film about each one of us, about our fears, difficulties and the loneliness we experience in relationships with other people. It is a knock at our heart's door". [P. Łoziński] This film entangles us in the thick texture woven by relationships, where in the end the eyes lock, the sentences chase each other, the emotions explode to affirm that, in some way, the word love exists. (v.i.)



institute of
documentary
film

dokweb.net

East Doc Platform 2018

Doc Tank
Project Market
East European Forum
→ Submission deadline
10. 11. 2017

Ex Oriente Film 2017

Split – Jihlava – Prague
→ Submission deadline
4. 5. 2017

East Silver Market 2017

East Silver Caravan
Silver Eye Awards
→ Submission deadlines
Finished films: **30. 6. 2017**
Rough outs: **31. 7. 2017**

KineDok 2017

Innovative distribution
of creative documentaries
BG|CZ|HR|HU|NO|PL|RO|SK
→ kinedok.net



La vie à venir

**CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION**

**MEDIOMETRAGGI
MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS**

Croazia, 2016, 52', col.

Regia: Pero Kvesić
Sceneggiatura: Pero Kvesić
Fotografia: Pero Kvesić
Montaggio: Ana Šerić
Suono: Daniel Pejić, Ivan Zelić,
Goran Kuretić (Livada produkcija)
Musica: Srdan Sacher, Hrvoje
Nikšić
Produzione: Factum

Contatti: Martina Kolaric, Factum
Email: info@factum.com.hr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pero Kvesić è nato a Zagabria nel 1950. Si è laureato in sociologia e filosofia e nel 1977 ha lanciato "Polet", una rivista per giovani lettori, di cui era capo redattore. Nel 1984 ha fondato la rivista "Quorum" che ha pubblicato diverse opere in prosa, raccolte di poesie, romanzi per bambini e libri illustrati. È anche autore di numerose serie televisive, documentari e film. Dal 2006 scrive un blog che si chiama "Čovjek-vadičep sreće ženu-Ribu".

Pero Kvesić was born 1950 in Zagreb, graduated in sociology and philosophy and 1977 he launched "Polet", a magazine for young readers, and acted as its first editor-in-chief. In 1984 he launched the "Quorum magazine" and publications, publishing a large number of prose works, several poetry collections and several novels for children and picture books. He is also the author of several TV dramas and documentary works and films. Since 2006 he has been writing the blog called "Čovjek-vadičep sreće ženu-ribu".

Filmografia
2016: Dum spiro spero

PERO KVESIĆ DUM SPIRO SPERO

"Finché respiro spero", questo significa il titolo in latino. L'affanno che riga le immagini, comparendo e scomparendo dall'orizzonte sonoro, mentre una flemmatica soggettiva incrocia i volti di un cane, di una donna, di un ragazzo, esplora le stanze e i corridoi di una casetta monofamiliare ai margini di un bosco, è il faticoso respiro dello scrittore croato Pero Kvesić. Il suo esordio da filmmaker – lui che per il cinema e la televisione ha scritto per buona parte della carriera – è il diario di un uomo pronto a morire, ma non per questo arreso all'assedio del tumore che gli riempie i polmoni. Un diario in cui le immagini e le parole girano libere, lievi ma non spensierate, di quando in quando incontrandosi e giocando tra loro, in un intreccio di ironiche e lapidarie scintille d'autore. (s.g.) "Fin da quando avevo vent'anni desideravo girare un film, ma non ce n'era mai stata l'opportunità, finché non si è finalmente presentata ed io ero là, pronto ad afferrarla. Ho saltato come un pesce, son stato preso all'amo. È favoloso iniziare in un nuovo campo all'età di sessantacinque anni e ritrovarsi un giovane dilettante". [P. Kvesić]

"While I breathe, I hope": this is the meaning of the film's Latin title. The shortness of breath lining the images, appearing and disappearing from the horizon of sound, belongs to the Croat writer Pero Kvesić. A phlegmatic point-of-view shot seems to lock eyes with a dog, a woman, a boy, and explores the rooms and corridors of a detached house by the forest. The writer's debut as film-maker – after having written for film and TV for a good portion of his career – is the diary of a man ready to die without surrendering to the siege of the tumour that fills his lungs. In this diary, light but not careless images and words circulate freely, now and then encountering and playing with each other, interweaving ironic and lapidary authorial flashes. (s.g.) "Ever since my early twenties I wanted to make a film, but there were no opportunities and as soon as a chance appeared, I was ready to grab it. I jumped like a fish and I got hooked It is fabulous to turn to a new field at the age of 65 and be a young dilettante." [P. Kvesić]



ZHU RIKUN HUAN YING WELCOME



Come in un incubo oscuro. Nel corso di un sopralluogo nella regione del Sichuan (sudovest della Cina) Zhu Rikun viene fermato dalla polizia e sottoposto ad un lungo ed estenuante interrogatorio sulle ragioni della sua presenza nel territorio. Come le spire del serpente si avvolgono lentamente intorno alla preda, così le parole dei poliziotti intessono attorno al regista un intrico di domande, pressioni, insinuazioni dal tono in apparenza civile, pacato, in realtà velenosamente insidioso. Alla richiesta più pressante, esaminare il contenuto della sua videocamera, il regista oppone una resistenza dimessa ma inamovibile: "Il mio mestiere è fare film. Una volta che il film sarà pronto, sarò disponibile a mostrarvelo. Ancora il film non è terminato per cui non ho alcuna intenzione di mostrarvi il contenuto della videocamera". *Welcome* ci parla di un meccanismo di censura impegnato capillarmente nell'impedire la produzione di immagini non gradite al Potere. Al tempo stesso la forma estetica conferita al film - tanto radicale quanto paradigmatica - gli conferisce una statura universale: è la lotta dell'individuo che non si arrende a forze più grandi che minacciano di schiacciarlo. L'esistenza stessa di questo film è la dimostrazione di chi si è aggiudicato la vittoria. (a.l.)

Like in a dark nightmare. During recce in the Sichuan region (South-west China), Zhu Rikun is stopped by police and subjected to a long, exhausting questioning on the reasons why he was in that area. Like serpent's coils slowly wrapping its prey, the words of the officers weave a web of questions, pressures, insinuations stifling the film-maker in spite of their apparently civil, quiet tone – actually, a poisonous and insidious one. Faced with the strongest pressure – to examine the content of his video camera – he resists demurely but adamantly. "My job is to make films. Once the film is ready, I'll be available to show it to you. The film is not finished yet, therefore I am not going to show you the content of my video camera." *Welcome* deals with a mechanism of censorship and its meticulous efforts to prevent the production of images not welcome by Power. At the same time, the film's aesthetic form – as much radical as paradigmatic – gives the work a universal stature: the fight of the individual who does not surrender to the greater forces threatening to destroy him/her. The fact that this film exists is proof of the former's victory. (a.l.)

Cina, Svizzera, 2016, 60, col.

Regia: Zhu Rikun
Fotografia: Zhu Rikun
Montaggio: Zhu Rikun
Suono: Zhu Rikun
Produzione: Fanhall Films
Coproduzione: PrimoFilms

Contatti: Primo Mazzoni,
PrimoFilms
Email: pml@primofilms.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Zhu Rikun (1976) è un regista e produttore cinese di cinema indipendente, e curatore di festival. È il fondatore e direttore artistico di Fanhall Films e Fanhall Center for Arts in Cina.

Zhu Rikun (1976) is an independent film director and producer, and a film festival curator. He is the founder and artistic director for Fanhall Films and Fanhall Center for Arts.

Filmografia:
2016: Huan Ying
2014: Dang An
2014: Chen
2013: Cha Fang

Croazia, 2016, 42', col.

Regia: Katarina Zrinka Matijević
Sceneggiatura: Katarina Zrinka Matijević

Fotografia: Vjeran Hrpka
Montaggio: Ana Štulina
Suono: Vesna Biljan Pušić, Ivan Zelić
Musica: Šumovi protiv valova
Produzione: Factum

Contatti: Martina Kolaric, Factum
Email: info@factum.com.hr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Katarina Zrinka Matijević è nata a Zagabria nel 1973. Ha conseguito la laurea in regia cinematografica e televisiva presso l'Accademia di Arte Drammatica e ha studiato filosofia e letteratura comparata. Ha svolto tutti i suoi studi a Zagabria. Ha scritto e diretto, ad oggi, circa quindici tra documentari e cortometraggi di finzione, lavori che sono stati mostrati in festival di tutto il mondo. Nel 1998 ha ricevuto il prestigioso premio croato "Goran" per giovani poeti.

Katarina Zrinka Matijević was born in Zagreb in 1973. She obtained her degree in Film and TV Directing from the Academy of Dramatic Art and studied Philosophy and Comparative Literature at the Faculty of Philosophy, all at the University of Zagreb. So far she has directed and written fifteen documentary and short fiction films. They were shown on festivals around the world. In 1998 Zrinka received "Goran", the prestigious Croatian award for young poets.

Filmografia
2016: Iza lica zrcala
2016: Trampolin
2003: Pescenopolis
2002: Reci Sasa sto je?
2000: O kravama i ljudima
1998: Dvoboji
1997: Kap



KATARINA ZRINKA MATIJEVIĆ IZA LICA ZRCALA A TWO WAY MIRROR

Lika è un campo coperto di erba; è un alveare pieno di miele; è montagna, lago, aria, vento, albero, fiore. D'inverno, è un campo coperto di neve. Lika è un posto che non esiste nel Regno del Reale bensì in quello, incontaminato e incorruttibile, dell'anima. Quando intorno a te vedi solo difficoltà e dolore puoi chiudere gli occhi e trovarti là, nella terra che è stata degli antenati e che sarà dei discendenti. Lika è un battito di ciglia, una tangibile illusione, un luogo magico dove è possibile mettersi in contatto con le anime delle persone care. "Da bambina facevo un gioco: gettavo sassi nelle fenditure, nei pozzi, nelle caverne; poi mi mettevo ascoltare quello che accadeva nell'oscurità. Qualche volta il pozzo era poco profondo, altre volte lo era molto. Altre volte ancora era un abisso". [K. Z. Matijević] Questo film guarisce le ferite dell'anima, perché fatto da chi l'anima ebbe ferita. [a.l.]

Lika is a field covered with grass; it's a beehive full of honey; it is mountain, lake, air, wind, tree, flower. In winter, it is a field covered with snow. Lika is a place that doesn't exist in the Realm of the Real but in that of the soul, uncontaminated, incorruptible. When all you can see around you is nothing but hardship and pain, you can close your eyes and be there, in the land that once belonged to ancestors and will belong to posterity in the future. Lika is the blink of an eye, a tangible illusion, a magical place where it is possible to come in contact with the souls of the beloved ones. "When I was a child, I used to play a game: I would throw stones into holes, wells, or caves; then I would listen carefully to hear that moment when the sound reveals what happened down in the dark. At times, the well was shallow; at other times, it was very deep. Sometimes, it was an abyss." [K. Z. Matijević]
This film cures the wounds of the soul, because it was made by someone whose soul was wounded. [a.l.]



CLAUDIO CAPANNA LA VIE À VENIR LIFE TO COME

Un universo rosso è in espansione. Membrane, filamenti e fiotti di porpora preparano due piccoli esseri umani alla luce. La macchina da presa fluttua nel cosmo finito dove i due corpicini attendono in silenzio. Quando la luce viene, anch'essa si espande, smette di fluttuare, si allontana definitivamente dal dentro diventando presto carne che si secca all'aria, respiro che ha prima bisogno d'apparecchi e poi non più, tubicino che nutre e poi non più perché si impara a succhiare. Anche una macchina da presa può nascere, talvolta. I due ex feti – o forse tre, dunque – fratello e sorella non hanno però la stessa sorte. Lei ha sofferto durante il parto, è più piccola, ha un'emorragia al cervello. La camera si adagia osservando impotente il dolore di cui è ormai parte. Continua ad allargarsi però, com'è la natura di una macchina che esplora, e si fa presto madre. "Stai cambiando così tanto, sei una bimba grande adesso, sei così bella" sussurra sua madre, la presenza che plasmava l'universo rosso. Restiamo madre fino alla fine del film e sostiamo con lei in questa specie di limbo, una corteccia linfatica spazio-temporale che monitora, nutre, guarisce. Una membrana tra dentro e fuori, 'macchina da presa' della vita a venire. [c.z.]

A red universe is expanding. Membranes, filaments, and purple plumes prepare two little human beings to the light. The camera floats in the finite cosmos where the two small bodies wait in silence. When the light does come, it expands too, stops floating, detaches from the inside. It soon becomes flesh drying in the air, breath needing machines at first, and no longer later, tubule that nourishes at first, and no longer later because soon they learn to suck. Even a camera can be born. The two former foetuses – or maybe three, then – brother and sister, don't share the same destiny. She suffered during delivery, she is smaller. She has a brain haemorrhage. The camera lies down, watching helpless the pain in which it now partakes. It keeps on expanding though, according to the nature of an exploring machine, and it soon becomes mother. "You're changing so much, you are a big girl now. You're so beautiful," whispers her mother, the presence who formed the red universe. We remain mother until the end of the film, dwelling with her in this sort of limbo, a space-time lymphatic cortex that monitors, nourishes, and cures. A membrane between inside and outside, movie camera filming the life to come. [c.z.]



© Stenola Productio 2016



Belgio, 2016, 52', col.

Regia: Claudio Capanna
Fotografia: Tristan Galand
Montaggio: Christophe Evrard
Suono: Yann-Elie Gorans, Thibault Darscotte, Fabrice Osinski, Jonathan Vanneste
Musica: Inne Eyesermans
Produzione: Stenola Productions
Coproduzione: Associate Directors, Take Five
Distribuzione: First Hand Films

Contatti: Anton Iffland Stettner,
Stenola Production
Email: anton@stenola.eu

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Claudio Capanna è nato nel 1980 a Roma, dove si è laureato in cinema con una tesi sul regista Werner Herzog. Ha poi iniziato a lavorare nel settore audiovisivo dirigendo diversi documentari e cortometraggi che sono stati selezionati in festival internazionali. Nel 2006, si è trasferito a Parigi, per frequentare il corso di cinema Ateliers Varan. Attualmente vive a Bruxelles e lavora per l'emittente belga RTBF.

Claudio Capanna was born in Rome in 1980 where he graduated in film studies with a final thesis on director Werner Herzog. He then started working in the audiovisual sector and has directed several documentaries and short movies, selected in international festivals. In 2006, he moved to Paris to attend the Ateliers Varan film course. He currently lives in Brussels and works for Belgian broadcaster RTBF.

Filmografia
2016: La vie à venir
2012: Bateau ivre
2007: Oiseaux rares
2006: Gran Rumore
2005: L'Antenato

Francia, 2016, 60', col.

Regia: Paul Costes, Bijan Anquetil
Sceneggiatura, montaggio e
fotografia: Paul Costes, Bijan
Anquetil
Suono: Farokh Fadai
Con: Madame Saïdi and Kaveh
Oveysi
Produzione: L'atelier
documentaire

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

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Nato in Francia, Paul Costes ha
trascorso la sua infanzia in Marocco.
È regista di film documentari e di
finzione. Tra i suoi film: *Gust of Wind*
(2002); *Raw Materials* (2006); *Les
murs ont des visages* (2007); *Ashes*
(2009); *The Blue Room* (2015); *Mme
Saïdi* (2016).

Born in France, Paul Costes has
spent his childhood in Morocco.
Since 2002, he has been directing
documentary and fiction films.
Among his films: *Gust of Wind*
(2002); *Raw Materials* (2006);
Les murs ont des visages (2007);
Ashes (2009); *The Blue Room*
(2015); *Mme Saïdi* (2016).

Bijan Anquetil è nato a Parigi da
padre francese e madre iraniana. Ha
prodotto diversi di documentari in
Iran. La sua filmografia comprende:
Iran, en attendant demain (2004);
Les murs ont des visages (2007);
Este Mundo (2011); *Le terrain*
(2012); *La nuit remue* (2012).

Bijan Anquetil was born in Paris
to a French father and an Iranian
mother. He produced a series of
documentary films in Iran. His
filmography includes: *Iran, en
attendant demain* (2004); *Les
murs ont des visages* (2007); *Este
Mundo* (2011); *Le terrain* (2012);
La nuit remue (2012).

PAUL COSTES, BIJAN ANQUETIL MADAME SAÏDI MRS SAÏDI

“Sapete, io sono un’attrice. Se avete una par-
te, non esitate a chiamarmi. Abito proprio qua
dietro. Sono Madame Saïdi”. Nel 2007, con
queste parole, una donna ultrasessantenne
di Teheran, attrice comica e madre di ‘martire’,
si palesa agli occhi di due registi francesi
che, accogliendo l’invito, ritorneranno in Iran
7 anni dopo per girare un film su di lei. Ma-
dame Saïdi impone le sue condizioni, richie-
de il compenso che le spetta da attrice che
mette in scena la propria vita, impone la sua
idea di cinema e di documentario, con i suoi
ritmi e le sue regole. La camera ne segue
movimenti e parole: in moschea o durante un
casting, nei suoi rituali contro il malocchio o
raccolta in preghiera davanti alla tomba del
figlio. Madame Saïdi interpreta Madame Saïdi
con la stessa premura con cui interpretereb-
be un personaggio diverso da sé, senza mai
negare la coesistenza tra simulazione della
realtà e realtà stessa. Come in una lezione di
cinema, il film svela i suoi ingranaggi fin dal-
la prima inquadratura e, con i suoi dubbi, le
sue riflessioni e le sue incertezze, si fa meta-
documentario. (c.m.) “Sentivamo che Mada-
me Saïdi aveva accettato il gioco propositole:
interpretare sé stessa. La messa in scena
come una modalità di espressione di sé. Que-
sta Madre di Martire divenuta attrice comica.
O forse questa attrice da sempre, diventata
Madre di Martire...” [P. Costes, B. Anquetil]

“You know, I am a comedian. If you have a role, don’t hesitate to call me. I live just around the corner. I am Mrs. Saïdi.” In 2007, a woman from Tehran aged over 70, comic actress and mother of a ‘martyr,’ appeared in front of two French film-makers who accepted her invitation. Seven years later, they went to Iran to make a film about her. Mrs. Saïdi imposed her terms, asked for her fee as actor who stages her own life, imposed her own idea of cinema and documentary, with her rhythm and rules. The camera follows her movements and words: inside the mosque or during casting, while she celebrates her rituals against the evil eye or when she’s absorbed in prayer at her son’s tomb. Mrs. Saïdi play-acts Mrs. Saïdi as painstakingly as if she were playing a different role, without ever denying the coexistence between simulation of reality and actual reality. As in a class on cinema, the film exposes its inner workings since the first shot and, with its doubts, reflections, and uncertainties, turns into a meta-documentary. (c.m.) “We felt like Mrs. Saïdi had accepted to play the game we proposed to her: playing herself. Staging oneself as a way to express oneself. This Mother of Martyr who had become a comedian. Or, the comedian she’d been all her life, now Mother of Martyr...” [P. Costes, B. Anquetil]



LINAS MIKUTA ŠALTOS AUSYS DEAD EARS

Due uomini, un anziano contadino e suo figlio sordomuto, vivono in una zona di campagna remota, isolata dalla civiltà. Le loro giornate si svolgono dentro quell’universo, circondati da una natura incontaminata (resa poeticamente dalla fotografia del film) in cui il più giovane dei due, sembra cercare rifugio, una via di fuga. Ma è un luogo in cui i contatti con la civiltà e il resto dell’umanità sono rari e intermittenti. Pur vivendo insieme e condividendo problemi e dolori, padre e figlio rimangono distanti tra loro. I tentativi di conversazione si riempiono di equivoci che a volte diventano conflitti. Potranno mai capirsi? Non basta avere la facoltà di sentire, per essere in grado di ascoltarsi e comprendersi. (s.b.) “Il conflitto tra le genera-
zioni è un tema senza tempo. Da un lato, quel conflitto è il motore che spinge avanti l’umanità; da un altro, è anche causa dell’erosione di relazioni tra persone molto vicine. Nel mondo di oggi, gli effetti di questo conflitto sono mitigati, ridotti: i giovani hanno la possibilità di separarsi in modo indolore dai loro genitori e fuggire dal crescente divario che li separa da loro, pur mantenendo un rapporto affettuoso a distanza. Ma cosa succederebbe se non potessero farlo?” [L. Mikuta]

Two men, an aged farmer and his deaf-mute son, live in a remote area, isolated from civilization. Their days pass within that universe, surrounded by a beautiful nature (portrayed poetically by the photography of the film) where the son seems to search for refuge, for an escape. But it is a place where contacts with civilization and the rest of humanity are rare and intermittent. While living together and sharing problems and sorrows, father and son remain very distant from one another. Their attempts to have conversation turn to misunderstanding if not conflict. Can the two men find their way into understanding one another? It is not enough to be able to hear, in order to be able to listen and understand. (s.b.) “The conflict between the generations is an infinite and timeless theme. On the one hand, it is an engine pushing the humanity forward; on the other hand, it is a cause for the relationship erosion among close people. In today’s world, the effects of this conflict is mitigated and reduced. Young people have the opportunity to painlessly separate from their parents and run away from the ever-growing gulf between their and parents’ world, while maintaining warm relationship at a distance. But what would happen if they could not do it?” [L. Mikuta]



Lituania, 2016, 42', col.

Regia: Linas Mikuta
Fotografia: Kristina Sereikaite
Montaggio: Linas Mikuta, Kristina
Sereikaite
Suono: Saulius Urbanavicius
Musica: Povilas Vaitkevicius,
Benas Šarka
Produzione: Monoklis

Contatti: Jurga Gluskinienė,
Monoklis
Email: jurga@monoklis.lt

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Linas Mikuta (1980) è un regista
cinematografico e teatrale. Si è
laureato come regista di teatro
presso l’Accademia lituana di
musica e teatro e nel 2015 ha
terminato gli studi del master
in regia cinematografica. Ha
diretto quattro documentari e ha
partecipato a numerosi festival
in Lituania e all’estero, tra cui:
DokLeipzig, Krakow Film Festival,
Festival Internazionale del Cinema
di Vilnius, Astra Film Festival.

Linas Mikuta (1980) is a film and
theatre director. He graduated as a
Theatre Director at the Lithuanian
Academy of Music and Theatre
and in 2015 he finished his Master
studies as Film Director. He made
4 documentaries and participated
in many festivals in Lithuania and
abroad including: DokLeipzig,
Krakow Film Festival, Vilnius
International Film Festival, Astra
Film Festival.

Filmografia
2016: Last Supper for Two
2016: Dead Ears
2015: Fellow Travelers
2013: Dinner
2013: Dzukija’s Bull

Francia, Algeria, Qatar, 2016,
60', col.

Regia: Mohamed Ouzine
Fotografia: Mohamed Ouzine
Montaggio: Simon Leclère
Suono: Pierre-Emmanuel Meriaud
Musica: Tatiana Paris
Produzione: L'Image d'après
Co-produzione: Une Chambre à Soi

Contatti: Martin Maud, L'Image
d'après
Email: maudmartin@
limageapres.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Mohamed Ouzine è approdato al cinema passando dalla fotografia. I suoi primi film sono incentrati su temi sociologici. Mohamed si è poi molto interessato alla questione delle proprie origini, tema che si ritrova nel suo *Samir dans la poussière*.

Mohamed Ouzine came to cinema by way of photography. His first films were centred around 'sociological' themes: He then got caught up in the question of his own origins, that are part of his *Samir dans la poussière*.

Filmografia
2016: Samir dans la poussière
2008: Common Places
2002: Caravane
2001: Une heure seulement



MOHAMED OUZINE

SAMIR DANS LA POUSSIÈRE SAMIR IN THE DUST

Samir è un contrabbandiere algerino che trasporta petrolio nella zona di confine col Marocco. Come ogni uomo, ha delle aspirazioni, dei sogni, delle angosce. Il buio della notte e il bagliore di una sigaretta, ricompensa di una lunga giornata di lavoro, rappresentano la compagnia ideale per la messa in scena di sentimenti così profondi, l'occasione per scandagliare pensieri che alla luce del giorno fanno fatica a trovare espressione. Ma *Samir dans la poussière* è anche declinazione di un rapporto *filmeur/filmé* in cui l'uno diventa alter ego dell'altro: colui che filma, nonché zio di Samir, rappresenta in controcampo l'affannosa ricerca delle proprie origini e l'ambigua relazione con la propria terra natia per chi è emigrato in un paese straniero (Francia); chi viene filmato, invece, si erge a emblema di colui che, suo malgrado, non ha mai abbandonato la propria terra e guarda all'orizzonte con l'anelito di chi spera in una vita diversa. (c.m.) "Qui non è come il luogo da cui vieni, non è come in Francia", dice Samir allo zio, "qui puoi vedere dove ti trovi, sai dove ti trovi, ma se è Dio che stai cercando, non lo troverai qui [...] Benvenuto a casa, zio".

Samir is an Algerian smuggler who transports oil at the border with Morocco. Like every man, he has aspirations, dreams, anxieties. The dark of the night and the flicker of a cigarette, reward of a long day of work, are the ideal companion to representing deeper feelings and scrutinizing thoughts that resist the light of day. However, *Samir dans la poussière* also stages the relationship 'filmeur'/filmee' in which the one becomes the alter ego of the other: the one who films is not only Samir's uncle but also the reverse shot representing the difficult research of his origins and the ambiguous relationship with the native country from the point of view of someone who emigrated to a foreign country (France); on the contrary, the one who is filmed becomes the emblem of those who, much against their will, never quit their land and peer over the horizon yearning for a different life. (c.m.) "Here is not like where you come from, it's not like in France," Samir tells his uncle. "Here you can see where you are, you know where you are, but if you're looking for God, you won't find him here [...] Welcome home, uncle."

39TH

CINÉMA DU RÉEL

INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

MARCH 24 – APRIL 2

2017

SUBMISSION ON LINE WWW.CINEMADUREEL.ORG

PARIS

CENTRE POMPIDOU

ParisDOC
CINÉMA DU RÉEL
PROFESSIONNEL

4TH PARISDOC – PROFESSIONAL DAYS OF CINÉMA DU RÉEL

CALL OPENS ON FEBRUARY 2017

MORE DETAILS ON: CINEMADUREEL.ORG/EN/PRESS-AREA/PARISDOC

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

CNRS images / Comité du film ethnographique

CINEMADUREEL.ORG

BLOG.CINEMADUREEL.ORG

CINÉMA DU RÉEL

@CINEMADUREEL



**CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION**

**CORTOMETRAGGI
SHORT DOCUMENTARY FILMS**

Italia, 2016, 30', col.

Regia: Georg Manuel Zeller
Fotografia: Georg Manuel Zeller
Montaggio: Marzia Mete
Suono: Stefano Bernardi
Con: Misha Hagen Zeller, Lola Celeste Zeller, Katia Assuntini, Georg Manuel Zeller
Produzione: Georg Manuel Zeller
In collaborazione con: Same Same Factory

Contatti: Georg Manuel Zeller
Email: georgmzeller@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Georg Zeller è nato in Germania nel 1973. Dopo gli studi presso la ZeLIG Film School di Bolzano e alla Hochschule der Künste di Berlino, ha lavorato come regista e cameraman in Italia e in Europa. Ha inoltre lavorato presso la ZeLIG come tutor e come coordinatore della produzione per molti anni e ha insegnato in diversi luoghi tra cui l'Università di Izmir in Turchia e "Movie it!" in Italia.

Georg Zeller was born in Germany in 1973. After his studies at ZeLIG Filmschool in Bolzano, Italy, and at the Hochschule der Künste in Berlin, he has been working as a filmmaker and cameraman in Italy and Europe. He has worked at ZeLIG as tutor and production coordinator for many years and has been teaching at Izmir University (Turkey), "Movie it!" (Italy) and elsewhere.

Filmografia
2016: A Second Birthday

GEORG MANUEL ZELLER A SECOND BIRTHDAY

Misha è affetto da fibrosi cistica, una malattia incurabile. Ha nove anni quando si rende necessario un trapianto di fegato. Nel corso della sua giovane vita Misha si è trovato faccia a faccia con la morte tante volte. Ma una profonda consapevolezza di sé e delle grandi questioni della vita, e una candida visione del mondo, sia di quello che si può toccare che di quello di Dio, che si può solo sentire dentro, lo hanno accompagnato nelle lunghe degenze negli ospedali di tutta Europa. Il padre di Misha, regista di questo intimo, emozionante lavoro, filma il tempo e lo spazio di una testimonianza che incanta, durante i mesi che precedono e che seguono il trapianto. "Quando ho saputo che mio figlio avrebbe presto avuto un nuovo fegato, è stato molto naturale per me girare alcuni momenti della nostra preparazione a questa avventura. Solo molto tempo dopo ho avuto il coraggio di guardare quei filmati e sono rimasto così sorpreso scoprendo che non si trattava di sangue e sofferenza, ma di come affrontare la vita, le sue incertezze, i suoi limiti". [G. Zeller] Georg Zeller espande un mondo a due e costruisce un dialogo favoloso che trasforma ogni momento che passa in un dono della realtà che si ha. Dove essa rinasce. (p.m.)

Misha suffers from cystic fibrosis, an incurable disease. At nine years of age, he needs a liver transplant. During his short life, Misha has already faced death several times. However, during his long hospitalizations across Europe, he has been sustained by a deep awareness of himself and of the great issues of life as well as by a candid outlook on the world – the world that can be touched and the one that belongs to God, which you can only feel inside. Misha's father, the film director of this intimate, moving work, films the time and space of a mesmerizing testimony during the months preceding and following the transplant. "When I knew that my son would soon have a new liver, it was very natural for me to film some moments of our preparation for this adventure. Only a long time later did I muster the courage to watch those clips. I was so surprised finding out that they were not about pain and blood, but about how to cope with life, its uncertainties, and its limits." [G. Zeller] Georg Zeller expands a world made of two, constructing a fairy-like dialogue that transforms every fleeting moment into a gift from the reality you have. Where it is born again. (p.m.)



VALENTINA HOMEM, ISABEL PENONI ABIGAIL

Tra il 1940 e il 1950 Abigail Lopes partecipò alle spedizioni di Francisco Meireles, noto in Brasile per aver cercato un incontro pacifico con le popolazioni indigene che vivevano isolate. Abigail entrò in contatto con la popolazione Xavantes della Serra do Roncador (nello stato del Mato Grosso), e con loro passò otto anni della sua vita. Il film rievoca l'incontro avvenuto tra le due giovani registe e l'ormai anziana donna, prima della sua morte nel 2011, nella casa colma di ricordi e suggestioni appartenenti ad un passato ricco di incontri e contaminazioni. Lì la ricercatrice è vissuta e ha animato nei decenni numerose discussioni sul legame tra la cultura etnica e le ancestrali religioni afro-brasiliane, di cui divenne adepta. "Abigail è un film sui nostri ricordi di questo personaggio straordinario, sul nostro incontro con lei, sulla nostra esperienza nella sua casa". Isabel Penoni (sua è anche la voce narrante) e Valentina Homem realizzano un film sul potere spiritistico della memoria, più che su un ricordo. Un potere che può spaccare luoghi e cose e ritrovare il flusso di un'anima impersonale che agisce nel tempo, nella natura e negli oggetti. Il film è costruito come se fosse un'unica soggettiva, che attraversa un luogo abbandonato dove vive uno spirito, di cui scopre l'operato in uno splendido materiale d'archivio, ritrovandone il cammino. (p.m.)

1940 through 1950 Abigail Lopes took part in the expeditions of Francisco Meireles, known in Brazil for trying to establish peaceful relationships with the native populations living in isolated areas. Abigail came in contact with the Xavantes in the Serra do Roncador, state of Mato Grosso, and spent there eight years of her life. The film portrays the encounter between the two young film-makers and the aged researcher before her death in 2011. Her house was full of memories and mementos from a past marked by a wealth of encounters and contaminations. Abigail lived there, animating decades of discussions about the connection between ethnic culture and ancestral African-Brazilian religions, which she joined. "Abigail is a film on our memories of this extraordinary figure, on our encounter with her, and our experience in her home." Isabel Penoni (also the film narrator) and Valentina Homem make a film about the spiritualist power of memory rather than on a memory. This power can break places and things as well as find the flow of an impersonal soul across time, in nature, and in objects. The film recreates a single point-of-view shot travelling across an abandoned place inhabited by a spirit, discovering her work thanks to wonderful archive materials, and going back over her journey. (p.m.)



Brasile, 2016, 17', col. e b/n

Regia: Valentina Homem, Isabel Penoni
Fotografia: Pedro Urano, David Pacheco
Montaggio: Jordana Berg
Suono: Felipe Schultz Mussel
Produzione: Sempre Viva Produções
Distribuzione: Figa Films

Contatti: Valentina Homem
Email: valentinahomem@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Isabel Penoni è regista per il teatro e il cinema e antropologa. È direttrice e fondatrice della Cia Marginal Theater Company. Nel cinema, ha diretto *Porcos Raivosos* (2012) e *Abigail* (2016) presentato alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes questo anno.

Isabel Penoni is a theater director, filmmaker, and anthropologist. She is the founder and director of Cia Marginal Theater Company. In cinema, she directed *Porcos Raivosos* (2012) and *Abigail* (2016) presented at Cannes Director's Fortnight.

Valentina Homem è un'artista brasiliana che lavora sul confine tra documentario, performance e arti visive. Ha diretto *Granny* (2002), *With a Camera* (2006), *Speak Up!* (2005), *Landscaping* (2007), *New Order* (2010), *Brócolis* (2015) *Abigail* (2016), presentato alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes questo anno.

Valentina Homem is a Brazilian artist working at the intersections between documentary, performance and visual arts. She directed *Granny* (2002), *With a Camera* (2006), *Speak Up!* (2005), *Landscaping* (2007), *New Order* (2010), *Brócolis* (2015) *Abigail* (2016) presented at Cannes Director's Fortnight.

Belgio, 2016, 16', col.

Regia: Benjamin d'Aoust
Fotografia: Benjamin d'Aoust
Montaggio: Cédric Zoenen
Suono: Benjamin d'Aoust
Produzione: Ultime Razzia Productions

Contatti: Benjamin d'Aoust
Email: benjamin.daoust@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Dopo aver studiato giornalismo, storia e teoria del cinema e sceneggiatura presso la ULB di Bruxelles, Benjamin ha scritto e diretto i suoi primi due cortometraggi di finzione. Ha anche lavorato come aiuto regista in molti set cinematografici, è critico cinematografico e ha condotto diversi laboratori. Nel 2014 è uscito il suo primo lungometraggio documentario, *La nuit qu'on suppose*, che ha vinto il premio Magritte per il miglior documentario.

After studying Journalism, History & Theory of Cinema and Scriptwriting at ULB (Bruxelles), Benjamin wrote and directed his first two short fictions. He also worked as an assistant director on many film sets, wrote film-critics, led workshops. In 2014, *The Night We Suppose* his first feature length documentary, was released and won the Magritte Award for Best Documentary.

Filmografia
2016: La Trêve (serie TV)
2016: Corps
2014: La nuit qu'on suppose
2011: BXL24 (film collettivo)
2011: Point de fuite
2006: Mur

BENJAMIN D'AOUST CORPS CORPSE

Dalla sua terrazza Benjamin d'Aoust vede due ali della prigione Saint-Gilles a Bruxelles e, soprattutto, sente le grida dei detenuti e dei secondini che la popolano. Saint-Gilles, costruito con i mattoncini rossi tipici dell'architettura industriale del XIX secolo, diventa un luogo dell'anima; le voci dei detenuti, tutte insieme, diventano una: quella del carcere stesso, che si fa corpo e diventa un mostro, formato da tutti gli individui, invisibili, che la società tiene nascosti alla vista, rinchiusi e segregati tra le mura di una prigione. Passano le ore, i giorni e le stagioni e Saint Gilles è sempre lo stesso imponente edificio, affascinante e oscuro, dove è rinchiuso il "male" a protezione del "bene", che sta fuori. D'Aoust crea un conflitto tra il Dentro e il Fuori, innescando una riflessione sul ruolo del carcere nella società oggi. (l.d.a.) "Al giorno d'oggi teniamo i colpevoli separati dalla società civile, li rinchiodiamo, li nascondiamo, li seppelliamo, in condizioni spesso inumane, evitando di pensarci troppo. Come se volessimo rimuovere il problema, senza riflettere sulle conseguenze a lungo termine". [B. d'Aoust]

From his balcony, Benjamin d'Aoust views two aisles of the Saint-Gilles prison in Brussels, but – most importantly – hears the cries of those who live in the jail and the orders of those who rule it. The red-brick jail, typical 19th-century industrial architecture, becomes a place of the soul; the detainees' voices become one – the prison's. Saint-Gilles is the short film's main character. It becomes a body and therefore a monster made of all those invisible bodies that society keeps hidden from sight, locked up and segregated inside prison walls. Hours, days, and seasons go by. Saint-Gilles is always the same imposing red-brick building, a mesmerising and dark artefact keeping 'evil' locked up to protect 'the good' outside. D'Aoust creates a conflict between Inside and Outside, triggering a reflection on the role of prison in contemporary societies. (l.d.a.) "Nowadays, we separate convicts from civil society, we enclose them, hide them away, bury them, in conditions which are often inhumane, and we avoid thinking about it too much. As if we wanted to repress the problem, without reflecting on the long term consequences." [B. d'Aoust]



LUÍS HENRIQUE LEAL, CAIO ZATTI FOTOGRAMA THE FRAME

Non chiedetevi cosa volete voi da un'immagine, che cosa ci vedete. Chiedetevi piuttosto, che cosa quell'immagine vuole da voi, dove vi vuole portare? Ogni immagine è, in potenza, un viaggio nel tempo e nello spazio, un dispositivo per la costruzione di uno sguardo. Così la ripresa di un semplice fotogramma può portarvi molto lontano, all'interno di quella trama di significati che accettiamo giorno dopo giorno. Un regista pone la sua videocamera davanti a un muro di cinta di una città brasiliana, qualcosa di inatteso s'insinua nell'inquadratura, un dettaglio che diventa centrale, ineludibile. Quel fotogramma fornisce l'occasione per realizzare un sofisticato viaggio-saggio nella storia e nell'intricata rete di rapporti sociali che ogni immagine, inevitabilmente, evoca. Questo breve film riesce, in soli 9 minuti, a tenere dentro secoli di storia accumulata in particolari apparentemente insignificanti ma che orientano il nostro agire quotidiano. Questo piccolo film diventa grande nel momento in cui collega un'immagine ad un immaginario, mostrando come il potere si nasconda dietro l'ovvietà delle cose normali che normali non sono mai. (v.i.)

Don't ask yourself what you want from a picture, what you see in it. Ask rather what that picture wants from you, where it wants to lead you. All images are a potential journey in time and space, a device for building a gaze. Thus, a simple film frame can take you faraway, into the texture of meanings that we accept day after day. A filmmaker places his camera in front of the protective wall of a Brazilian city, and something unexpected slips into the frame - a detail that becomes key, inevitable. That frame allows realizing a sophisticated travel-essay about the story and intricate web of social relationships that all images evoke. This short film, in only 9 minutes, manages to contain centuries of history accumulated in apparently insignificant details that still guide our daily actions. This little film becomes big when it connects an image to collective imagination, showing how power lies concealed behind the obviousness of normal things – not so normal after all. (v.i.)

Brasile, 2016, 9', col e b/n

Regia: Luís Henrique Leal, Caio Zatti
Fotografia: Luís Henrique Leal
Montaggio: Caio Zatti
Suono: Rafael Travassos
Produzione: Parabelo Filmes

Contatti: Luís Henrique Leal
Email: leal.luishenrique@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Luís Henrique Leal (1985) è docente della Universidade Federal do Recôncavo a Bahia. Ha diretto i cortometraggi *Retinianas* (2010) e, insieme a Caio Zatti, *Velho Recife Novo* (2012) oltre a *Fotograma* (2016). Le sue opere come direttore della fotografia sono state mostrate in Brasile e in molti festival internazionali.

Luís Henrique Leal (1985) is teacher of the Universidade Federal do Recôncavo a Bahia. He has directed the shorts *Retinianas* (2010) and *Velho Recife Novo* (2012) and *Fotograma* (2016). His works as cinematographer has been shown at Brazilian and international film festival.

Caio Zatti è un montatore e assistente alla regia nato a Recife, in Brasile, nel 1987. Ha diretto insieme a Luís Henrique Leal *Velho Recife Novo* (2012) e *Fotograma* (2016) e le sue opere come montatore sono state mostrate in più di 50 festival cinematografici.

Caio Zatti is an editor and assistant director born in Recife, 1987. He has directed *Velho Recife Novo* (2012) and *Fotograma* (2016). His works as editor has been shown in more than 50 film festivals.

Francia, 2016, 12', col e b/n

Regia: Jérémie Reichenbach
Fotografia: Jérémie Reichenbach
Montaggio: Baptiste Petit-Gats
Suono: Jérémie Reichenbach,
Lucile Demarquet, Olivier Goinard
Musica: Jours de Poussière, Frank
Williams-Olivier Bodin
Produzione: Quilombo Films,
L'appel de Calais

Contatti: Quilombo Films
Email: quilombofilms@hotmail.fr

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Jérémie Reichenbach è un regista francese, classe 1975. Ha studiato cinema presso l'Università Parigi 8 ed è regista e produttore di film documentari per Quilombo Films. Il suo *Quand passe le train* (2013) è stato selezionato nel concorso internazionale del 54° Festival dei Popoli.

Jérémie Reichenbach is a french director who was born in 1975. He studied film at the University Paris 8. He is director and producer of documentary films for Quilombo Films. His *Quand passe le train* (2013) was part of the international competition of the 54th Festival dei Popoli.

Filmografia selezionata
2016: Les corps interdits
2015: Sangre de mi sangre
2013: Quand passe le train
2011: Jours de poussiere
2009: La mort de la gazelle
2007: Abou et les étoiles du mande
2006: Niamey, et le travail comment ça va?
2005: Teshumara, les guitares de la rebellion Tuareg
2000: Salut Vazaha
1999: Un monde plus propre



JÉRÉMIE REICHENBACH LES CORPS INTERDITS BANNED BODIES

“Passo molti giorni a errare nella 'giungla', a tentare di comprendere, cercare una direzione. Mi invitano a condividere cibo, tè, un caffè troppo zuccherato. Inizio a fumare per ammazzare il tempo. Sono sopraffatto e schiacciato da un sentimento d'impotenza. Per quanto riguarda le persone che incontro, che non hanno quasi niente e che m'invitano a condividere tutto con loro, è fuori questione che si facciano filmare. Hanno paura che la loro immagine possa essere utilizzata contro di loro, hanno paura che le loro famiglie possano vederli in questa situazione o di correre pericoli se le autorità dei loro paesi di origine li riconoscono. Per questo non filmerò alcuna immagine dei loro corpi. La comprensibile ostilità alla vista di una videocamera mi obbligava a rimettere totalmente in discussione l'atto stesso di filmare. Se non posso filmare, che cosa sono venuto a fare qui? Devo tornare da qui anche io con qualche immagine per giustificare la mia presenza? Tornare all'essenziale, ecco ciò di cui avevo bisogno”. [J. Reichenbach]. Nel fermo spaziale del tempo senza oggi – perché privato di azione motoria – di Calais, chiamata 'giungla' in quanto luogo in cui l'individuo, privato di ogni dignità umana, vive in uno stato di totale abbruttimento, il corpo migrante appunto svanisce, si sparge. Solo la sua voce, carne che canta, rivendica dignità e dice di un dolore senza posa. (c.z.)

“I spend many days wandering about 'the jungle,' trying to understand, finding a direction. They invite me for food, tea, or a syrupy coffee. I resume smoking just to kill time. I am upset and crushed by a feeling of helplessness. As for the people I meet, who don't have almost anything and yet invite me to share, filming them is out of question. They are afraid their image might be used against them if they ever manage to get to Britain, they are afraid their families could see them in this situation, or are put in danger if authorities in their countries of origin recognize them. Therefore, there will be no pictures of them. The understandable hostility toward any camera obliged me to call the very act of filming into question. If I can't shoot, what am I doing here? Should I try and steal a few pictures too to justify my presence? I feel I need to go back to the basics.” [J. Reichenbach] In the freeze-frame of the time without present (because it lacks a motive action) in Calais, called “jungle” as a place where the individual, stripped of all human dignity, lives in a state of utter degradation, the migrant body vanishes. It is scattered. Only its voice, flesh that sings, claims dignity, and tells a relentless pain. (c.z.)

SEBASTIAN MEZ REMAINS FROM THE DESERT

Ciò che resta di Osman dopo 7 mesi passati in un “campo di tortura” nel Sinai è un ricordo indicibile e un corpo solcato dalla violenza. La pelle di Osman è attraversato da una storia che secca l'anima, la inaridisce come il territorio in cui è finito prigioniero. Sebastian Mez decide di ripercorrere questo viaggio da solo, tra paesaggi di violenta bellezza, pianeti che non si possono immaginare, così come inimmaginabile è l'esperienza di Osman, astronauta alieno che tenta l'approdo su un mondo nuovo. Dall'Eritrea al Sudan, dal Sudan al Sinai (dove incontrerà i suoi aguzzini) fino ad Israele. Come in un film di fantascienza, il male arriva senza una spiegazione, cerca di travalicare i confini del corpo e s'insinua dentro come una domanda assillante che ripete: cosa resta degli umani? Un desiderio di calore, una canzone tra amici, un sogno più grande degli incubi vissuti. Ciò che resta del deserto è un'esperienza cinematografica perturbante: non una semplice denuncia ma l'immagine (e il suono) di una realtà trasfigurata dal cinema; un'esperienza non vissuta sulla propria pelle ma scritta su quella di Osman. Allora, quando si riaccenderanno le luci in sala, fermatevi un attimo a pensare cosa resta di noi. (v.i.)

What remains of Osman after 7 months spent in a Sinai-based 'torture camp' is an unutterable memory and a body marked by violence. The entirety of Osman's body is tainted by a soul-drying story, a soul now as arid as the land where he fell prisoner. Sebastian Mez decided to retrace this journey on his own, travelling across landscapes of ferocious beauty and planets that we can't even begin to imagine. Equally unimaginable is the experience of Osman, an alien astronaut who tries to land on a new world. From Eritrea to Sudan, from Sudan to Sinai (where he meets his torturers) up to Israel. Like in a science-fiction movie, evil catches you without an explanation, crossing the borders of the body and seeping into it with a tormenting, reiterated question: what remains of humans? A desire of human warmth, a song sung among friends, a dream greater than the nightmares lived. What remains of the desert is a disturbing cinematic experience: not a mere denouncement but the image (and sound) of a reality transfigured by film and an experience we didn't go through but can read on Osman's skin. Therefore, when the house lights are turned on, take a moment to think what is left of us. (v.i.)



Germania, 2016, 21', b/n

Regia: Sebastian Mez
Fotografia: Sebastian Mez
Montaggio: Sebastian Mez
Suono: Sebastian Mez
Produzione: Sebastian Mez

Contatti: Sebastian Mez
Email: mail@sebastianmez.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sebastian Mez, dopo il diploma di scuola superiore, ha fatto uno stage presso Caspari Film e poi ha lavorato come freelance. Nel 2007 ha girato il suo primo documentario *Do the Right Thing*. Sebastian ha poi studiato regia alla Filmakademie Baden-Württemberg in Germania. *Metamorphosen*, presentato in anteprima alla Berlinale 2013 e selezionato nel concorso internazionale del 54° Festival dei Popoli è stato il suo lavoro di laurea e anche il suo primo lungometraggio.

Sebastian Mez, after graduating high school, started an internship at Caspari Film for one year and then he worked as a freelance. In 2007 he shot his first documentary *Do the Right Thing*. Sebastian studied Directing at Filmakademie Baden-Württemberg in Germany. *Metamorphosen*, which premiere at Berlinale 2013 and selected in the international competition of the 54th Festival dei Popoli was his graduation work and also first feature film.

Filmografia
2016: Remains from the Desert
2014: Substanz
2013: Metamorphosen
2012: Brasa
2011: Ein brief aus deutschland
2009: Erinnere dich ans fliegen
2008: Perceptio
2008: Clean Up
2007: Do the Right Thing

Polonia, 2016, 18', col.

Regia: Zofia Kowalewska
Fotografia: Weronika Bilaska
Montaggio: Jerzy Zawadzki
Suono: Krzysztof Ridan
Produzione: Munk Studio
Distribuzione: Krakow Film Foundation – Film Promotion Agency

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Zofia Kowalewska studia regia alla Łódź Film School in Polonia. Ha cominciato a lavorare su *Close Ties* già dal suo ultimo anno di scuole superiori. Ad oggi, ha fatto altri due film: *Miška*, di finzione, e il documentario *Darling*.

Zofia Kowalewska is now studying directing at the Łódź Film School. It was during her final year at high school that she began working on *Close Ties*. To date, she has made two films during her studies: the feature film: *Miška*, and the documentary *Darling*.

ZOFIA KOWALEWSKA WIĘZI CLOSE TIES

I nonni di Zofia, dopo una separazione di 8 anni, durante la quale lui ha vissuto con un'altra donna, tornano a vivere insieme e si preparano a festeggiare l'anniversario di matrimonio. La nipote/regista li riprende nel loro piccolo appartamento, uno (e unico) spazio, che, grazie all'uso della camera, diventa un grande specchio che riflette la loro relazione. Lo sguardo della camera è dolce e comprensivo nel riprendere la vita quotidiana, in cui i vecchi rancori e la consapevolezza di non poter fare a meno l'uno dell'altra si mescolano senza distinguersi in un legame d'amore che resiste al tempo e alle turbolenze della vita. [l.d.a.] "Insieme con la troupe del film, ho trascorso molti giorni nel piccolo appartamento dei miei nonni a Cracovia. Avevo l'obiettivo di creare un film semplice e naturale, concentrato sulle emozioni derivanti dalle interazioni quotidiane tra di loro, nel loro spazio vitale, che è molto piccolo. Abbiamo optato per riprese statiche e campi lunghi per consentire allo spettatore di entrare meglio in quel mondo. Riprenderli da una certa distanza ci ha permesso di girare una storia molto intima, in un piccolo appartamento, senza sopraffare i personaggi". [Z. Kowalewska]

After an 8-year separation, during which the man has lived with another woman, Zofia's grandparents go back to living together. On top of this, preparations for the celebration of their wedding anniversary are under way. Their granddaughter, the film director, films them in their small apartment, a [single] space that becomes like a big mirror of their relationship thanks to the camerawork. The film casts a sweet, sympathetic gaze onto the couple's daily life, in which old resentment and the awareness of not being able to live one without the other blend seamlessly in a loving embrace that resists time and the turbulences of life. [l.d.a.] "Together with my film crew, I spent many days in my grandparents' small apartment in Cracow. I was aiming to create a simple and natural film, focused on the emotions resulting from everyday interactions between them in their tiny living space. We used static, long shots to let the audience delve further into the world they observe. The use of long camera lens enabled us to shoot a very intimate story in a tiny apartment without overwhelming the characters." [Z. Kowalewska]



Filmografia
2016: Close ties
2015: Miška
2015: Darling



**CoPro – Documentary
Marketing Foundation
Promoting Israeli Documentary
Cinema for 18 Years:**

488
International Co-Productions

+

17,000,000
Euros Invested in Israeli Documentary films
through CoPro Activities

+


236,000,000
Viewers Worldwide

**Animated
Documentary**

**New
Media**

**Documentary
Films**

www.copro.co.il | tel: +972-36850315 | info@copro.co.il

A black and white photograph of a courtyard. In the foreground, a soccer ball sits on a brick-paved ground. In the background, there is a building with a stone wall and a window with shutters. The scene is framed by a dark metal structure, possibly a gate or a window frame, with diagonal bars. The lighting is bright, creating strong shadows.

**CONCORSO ITALIANO
ITALIAN COMPETITION**

Italia, 2016, 82' col.

Regia: Paolo Civati
Sceneggiatura: Paolo Civati, Giulia Moriggi
Fotografia: Valentina Summa
Montaggio: Andrea Maguolo, Sara Zavarise
Suono: Ludovic Van Pachterbeke
Musica: Valerio Camporini Faggioni
Produzione: Tangram Film

Contatto: Giulia Campagna,
Tangram Film
Email:
segreteria@tangramfilm@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Paolo Civati ha debuttato come regista e autore teatrale con *Luogo Di Niente* vincendo il premio Claudio Gora. Ha vinto il Premio Attilio Corsini "Salviamo i Talenti" con *Emoticons*. È finalista del Premio Solinas documentario per il cinema 2014 con *Incastro*, da cui è nata la sua opera prima, il lungometraggio documentario *Castro*.

Paul Civati debuted as theatre director with *Luogo Di Niente* winning the award Claudio Gora. He won the Attilio Corsini Award: "Salviamo i Talenti" with *Emoticons*. In 2014 he was finalist for the Solinas Award for documentary films with *Incastro*, from which he made his first film, the feature-length documentary *Castro*.

Filmografia
2016: Castro



PAOLO CIVATI
CASTRO

"Una casa per tanti ma di nessuno" ecco il Castro. Un'abitazione collettiva riscattata dalla vita di chi l'abita. Una 'occupazione illegale' ma giusta: un ossimoro giuridico. Riparo, luce e calore – i cosiddetti bisogni primari – conquistati ogni giorno. Sono tante le famiglie, le coppie e gli anziani che vivono al di sotto della soglia di povertà e non sono affatto figurine pastorali, contrite, tutte lacrime e fatalismo. Sono dei piccoli, grandi combattenti del quotidiano. Scorza dura e polpa dolce, vitale. Usano la parola, il sorriso, la rabbia per strappare felicità alla trama lisa del presente: "chè se la vita è brutta, noi dobbiamo essere più brutti della vita". In astratto un'occupazione abitativa è spesso avvertita come una perdita d'intimità, oltre che di legalità, "la sfida è stata quella di non essere mai invadenti. I primi piani sono come dei ritratti, con dei tempi lunghi, per dare la possibilità a chi li osserva di notare particolari non imminenti. Quadri fissi, spazi vuoti, impossibili da riempire". [P. Civati] L'ultimo tempo di un luogo e dei suoi volti che non dovevano esserci eppure c'erano. Come la vita, quando accade ed è inarrestabile. Si sposta – la sfratti – ma non finisce. (c.z.)

"A home for many, owned by nobody," this was Castro. A collective dwelling redeemed by the life of those who inhabited there. An illegal but legitimate squat, a juridical oxymoron. A roof, light, and warmth - the so-called primary needs - conquered every day. There are so many families, couples, and elderly people living below the threshold of poverty, and they are not at all like contrite pastoral figurines, all tears and fatalism. They are little big fighters of the everyday, thick skin outside, sweet, vital, nutritive substance inside. With a word, a smile, and a dose of anger they snatch happiness out of the frayed texture of the present. "If life is ugly, then we must be uglier than life." In abstract terms, squatting is often perceived as a loss of intimacy as well as of lawfulness. "Our challenge was not to be intrusive. Our close-ups are like portraits, with prolonged times, so that the viewer can watch at ease and notice less immediate details. Static shots, empty spaces, which cannot be filled." [P. Civati] The last act of a place and of its faces who were not supposed to be there and yet were. As with life, it happens and you cannot stop it. It moves – it was evicted – but goes on. (c.z.)

MAURO BUCCI HOTEL SPLENDID

Hotel Splendid è un racconto intimo e corale sulla vita di una comunità di migranti provenienti dalle coste africane, ospitata presso una struttura per richiedenti asilo politico a Cesenatico. Il film documenta le esperienze quotidiane e il funzionamento di un albergo adibito a centro di accoglienza per rifugiati. Il documentario intreccia una doppia narrazione per raccontare differenti itinerari: il drammatico viaggio segnato da violenze e abusi intrapreso dai migranti per giungere in Europa e il percorso dei richiedenti asilo dall'ingresso nel centro di accoglienza fino alla conclusione dell'iter di valutazione. (c.m.) "Il mio lavoro si è sviluppato grazie a un rapporto di fiducia reciproca costruito lentamente e quotidianamente. Nonché alla spiegazione chiara delle mie motivazioni e intenzioni, alla periodica proiezione del girato nel centro di accoglienza, all'utilizzo della videocamera dopo un tempo sufficientemente lungo affinché ognuno mi conoscesse, alla completa libertà delle persone di partecipare o meno al mio progetto. Questo ha permesso di superare le ovvie diffidenze iniziali, accentuate anche dall'attenzione mediatica rivolta spesso ai profughi". [M. Bucci]

Hotel Splendid is at once an intimate and collective portrayal of life in a community of migrants from the African coasts who are sheltered in a facility for political asylum seekers in Cesenatico, Italy. The film records the daily experiences in and operation of a hotel used as shelter, intertwining two different story-lines: the dramatic journey undertaken by the migrants to reach Europe, with its load of violence and abuse, and the itinerary that asylum seekers must follow upon their entrance in the refuge until the evaluation procedure is over. (c.m.) "My work has developed through a relationship of mutual trust built slowly and every day. Also, I explained my motivation and intentions to the protagonists very clearly and I did regular screenings at the centre of the shots I took. I started to use the camera after a long enough time so that everyone knew me and people were completely free to participate or not in my project. This has allowed us to overcome the obvious initial mistrust, accentuated by the regular attention of the media for this cases." [M. Bucci]



Italia, 2016, 90', col.

Regia: Mauro Bucci
Fotografia: Mauro Bucci
Montaggio: Mauro Bucci
Suono: Mauro Bucci
Musica: Bojang Sarja, Adama Sangare, Roton Miah
Con: Adama Sangare, Essa J. Darboe, Baomar Touray, Maman Baldè, Osayuware Otenghabun
Produzione: Mauro Bucci

Contatti: Mauro Bucci
Email: bosforo@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Mauro Bucci è un regista e ricercatore indipendente nel campo dell'antropologia visuale. È autore di saggi scientifici sul rapporto tra film ed etnografia pubblicati dalla rivista "Bianco e Nero" e su "Visual Ethnography". Ha studiato etnografia visiva a Roma e frequentato diversi workshop e seminari di antropologia visuale in Europa.

Mauro Bucci is a filmmaker and independent researcher in the field of visual anthropology. He is the author of scientific papers on the relationship between film and ethnography published by "Bianco e Nero" and "Visual Ethnography". He studied visual ethnography in Rome and attended several workshops and visual anthropology seminars in Europe.

Filmografia
2016: Hotel Splendid

Italia, 2016, 74'. col.

Regia: Enza Negroni
Fotografia: Roberto Cimatti, AIC
Montaggio: Corrado Iuvara, AMC
Suono: Jan Majo
Musica: Giorgio Canali,
MaterElettrica
Produzione: Oltre Il Ponte &
Edenrock

Contatti: Giovanna Canè, Oltre Il Ponte
Email: giovannacane@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Enza Negroni, dopo avere frequentato il Dams negli anni '80 a Bologna, si cimenta nella finzione prima e nel documentario successivamente. Regista, sceneggiatrice e produttrice, lavora da una trentina di anni esplorando vari linguaggi cinematografici, dal documentario sociale e biografico a quello d'arte e storico. È co-fondatrice e presidente dell'associazione DER, Documentaristi Emilia Romagna.

Enza Negroni, after attending the Dams in the 80s in Bologna, engaged in fiction films and later in documentary. Director, scriptwriter and producer, she has been working for thirty years exploring various film languages: from social and biographical documentary to artistic and historical documentary. She is co-founder and president of DER, Documentary filmmakers of Emilia Romagna association.

Filmografia Selezionata

2014: La mescolanza dei semi
2013: Visioni d'Italia
2011: Laura Bassi, una vita straordinaria
2011: Lo chiamavamo Vicky
2010: Letture del Risorgimento
1996: Jack Frusciante è uscito dal gruppo

ENZA NEGRONI LA PRIMA META FIRST TRY

Max è l'allenatore della Giallo Dozza, squadra multi-etnica di rugby composta dai detenuti della Casa Circondariale Dozza di Bologna, ed è anche il motore di un processo di trasformazione umana che è forse già cinema, prima ancora che realtà. Gli estenuanti allenamenti, le partite giocate sempre in casa, e sempre perse, la voglia di riscatto che si trasforma nella voglia di un gioco che insegni le regole. Due narrazioni che scorrono parallelamente: quella della cella, qui solo evocata, e quella del campo da gioco, che è un altro interno, che però include e non isola. "Al fianco della linea narrativa 'carceraria', con le sue implicazioni sociologiche, si sviluppa parallelamente quella sportiva, del gioco con le sue regole che diventano metafore della vita quotidiana in carcere. Due movimenti di riprese e di montaggio si alternano. Con il primo, la macchina da presa a mano diventa il sedicesimo giocatore in campo, con il secondo la camera si ferma, osserva, ascolta, apprende, riflette intimamente sulla vita quotidiana carceraria". [E. Negroni] La regista elabora così un raffinato punto d'osservazione da cui vede il potere detentivo trasformarsi nel "poter essere" altro da sé. (p.m.)

Max is the coach of Giallo Dozza, a multi-ethnic rugby team composed of convicts from the Bologna district prison, "Dozza." He is also the primum movens of a human transformation that may well be cinema even before being reality. The extenuating training, the games always played at home, and always lost, and the will of redemption being transformed into the desire for a game that teaches rules. Two narratives run parallel: the one in the cell – but only evoked, here – and the one in the playing ground, yet another interior, but an inclusive space that does not isolate people. "Parallel to the 'prison storyline,' with all its sociological implications, the sports-related storyline also unfolds exploring the game and its rules, metaphor of the daily life in jail. In both shooting and editing, two movements alternate: with the first one, the handheld camera becomes the 16th player on the ground, whereas with the second one the camera halts, observes, listens, apprehends, reflecting on the inner side of life in jail." [E. Negroni] The film-maker thus elaborates a sophisticated point of view from which the power of detention is transformed into the 'possibility of being' Other than oneself. (p.m.)



CATERINA PECCHIOLI MANI NOSTRE TALKING HANDS

Qual è il rapporto degli italiani con la corruzione? Un treno che attraversa l'Italia da nord a sud diventa il salotto ideale dove la regista trova il tono giusto per rivolgere questa domanda ai suoi concittadini. Il risultato è una serie di inaspettate conversazioni e testimonianze, divertenti e tragiche al tempo stesso, che compongono un ritratto collettivo dove il confine tra giusto e sbagliato tende a confondersi. "Dopo aver vissuto otto anni in Olanda, ho sentito la necessità di capire meglio quale fosse il rapporto dei miei connazionali con questo tema, spesso poco approfondito o dato per scontato. Ho cercato di stimolare storie personali evitando commenti generici, per conoscere le ragioni di azione e pensiero dei miei interlocutori, di generazioni e provenienze diverse". [C. Pecchioli]. La regista realizza un'opera originale sul gesto che accompagna, o tradisce, il dire, un film che si fa documento e arte al tempo stesso. Non sono i volti, ma le mani, al centro dell'immagine di questo lavoro. Considerate territori di confine, paesaggi cangianti del corpo al di là di ciò che riteniamo dicibile, dove si annidano altre storie, segreti, luci e ombre che abitano la coscienza. (p.m.)

What is the relationship of Italians with corruption like? A train travelling across Italy from north to south becomes an ideal salon where the film director finds the right voice to ask her fellow citizens this question. The result is a series of unexpected conversations and testimonies, both amusing and tragic, that make up a collective portrait where the boundary between right and wrong is blurred. "After living in the Netherlands for eight years, I felt the need to better understand how my fellow citizens relate to this theme, often not delved into or taken for granted. I tried to prompt personal accounts avoiding general comments, in order to scan the grounds of my interlocutors' actions and thoughts, spanning a variety of generations and geographical origins." [C. Pecchioli] The film-maker made an original work about the gesture associated with, or betraying, the utterance. This film is at once document and art, focussing not on the faces but on the characters' hands, usually considered border areas, ever-changing body-scapes, lying beyond what we deem utterable, where other stories, secrets, lights and shadows lurk from the conscience. (p.m.)



Italia, Germania, Svezia, 2016,
64'. col.

Regia: Caterina Pecchioli
Fotografia: Caterina Pecchioli,
Aimée Zito Lema
Montaggio: Aline Amélie Bonvin,
Caterina Pecchioli
Suono: Giacomo Vitullo
Musica: Juan Felipe Waller
Produttori: Giulia Achilli, Marco
Alessi, Caterina Pecchioli
Produttore Associato: Luca
Borkowsky
Produzione: Dugong
Co-produzione: Shoot&Post

Contatto: Caterina Pecchioli
Email: catepec@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Caterina Pecchioli ha studiato al Dams di Bologna e poi ad Amsterdam. I suoi lavori si focalizzano sul rapporto tra individuo e società a partire dallo studio di azioni quotidiane, dinamiche collettive e rapporti di potere. I suoi video sono stati presentati in numerosi festival, musei e istituzioni.

Caterina Pecchioli studied at the Dams in Bologna and later in Amsterdam. Her works focus on the relationship between individual and society based on the study of everyday actions, collective dynamics and power relations. Her videos have been presented at numerous festivals, museums and institutions.

Filmografia selezionata

2016: Mani Nostre
2013: Neverland / L'isola che non c'è
2013: Giglio
2012: Carillon
2011: In Between
2009: Angiolina detta Sputaci
2009: David & Caterina
2008: Die Walküre
2008: Chalk Line / Linea di Gesso
2007: Nc'era na vota

Italia, 2016, 60' col.

Regia: Cecilia Bozza Wolf
Sceneggiatura: Cecilia Bozza Wolf
Fotografia: Cecilia Bozza Wolf,
Alex Grassi
Montaggio: Pierpaolo Filomeno
Suono: Loris Frismon, Riccardo Spagnol
Musica: Evil Fate
Produzione: ZeLIG - School for documentary

Contatto: ZeLIG - School for documentary
Email: festival@zeligfilm.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Cecilia Bozza Wolf si sta specializzando presso l'Università di Padova in Discipline dello Spettacolo e della Produzione Multimediale. Attualmente collabora come videomaker con l'emittente televisiva trentina Trentino TV. Dal 2013 lavora a "Hard Rock Mountain", un progetto di film documentario sulle giovani rock band del nord Italia. Nel luglio 2016 si è diplomata in regia a ZeLIG scuola di documentario, televisione e nuovi media di Bolzano.

Cecilia Draft Wolf is specializing at the University of Padua in Film and New Media. She works for Trentino Tv. She has been working on "Hard Rock Mountain", a project for a documentary about young mountain rock bands in northern Italy. In 2016 she graduated from ZeLIG, a documentary, television and new media school in Bolzano.

Filmografia
2016: Vergot
2015: Metalmorphosis
2015: Non disturbo
2012: Se otto ore



CECILIA BOZZA WOLF

VERGOT

Due fratelli, un padre detto "il Lupo", una madre invisibile. Una famiglia contadina in una valle alpina percorsa da meleti e vigneti. Gim, 19 anni, ha scoperto con fatica di essere omosessuale, ma il mondo che lo circonda non riesce ad accettarlo, per primo suo padre. Il fratello maggiore Alex si trova nel mezzo, da un lato spinge Gim a vincere ogni paura e dall'altra tenta di portare avanti le tradizioni del padre. Così Alex diventa il vero perno narrativo di questo lavoro drammaturgicamente sofisticato e visivamente intenso, per costruire il quale la regista si affida alle dinamiche di un sistema di relazioni complesso e rivelatore di una realtà molto autentica (p.m.) "Il film ha sostanzialmente origine dalle nostre relazioni e dalla reciproca fiducia che è accresciuta sempre di più giorno dopo giorno. Il racconto parte da loro, loro hanno creato le scene; io come regista li ho semplicemente accompagnati nel susseguirsi degli eventi della loro storia, che di lì a poco è diventata anche la mia. *Vergot* è i suoi protagonisti, il risultato di un processo che ha preso vita spontaneamente dove io non ero uno sguardo esterno e distaccato o una presenza che si voleva invisibile, ma al contrario partecipe e coinvolta nelle circostanze, in alcuni casi provocandole, in altri mitigandole. In questo senso mi considero anch'io una sorta di personaggio del film". [C. Bozza Wolf]

Two brothers, a father called "The Wolf," and an invisible mother. A peasant family in an Alpine valley lined with apple orchards and vineyards. 19-year-old Gim has found out with difficulty that he is a homosexual, but the world surrounding him cannot accept it – his father first. Gim's elder brother Alex is in-between, on one hand he prompts Gim to overcome his fears, on the other hand he tries to carry on his father's traditions. Therefore, Alex becomes the real narrative focus of this work, which features at once a sophisticated dramaturgy and intense visuals. To achieve this, the film director relied on the dynamics of a complex system of relationships to uncover a very true reality (p.m.) "The film is based on our relationships, on a mutual trust that has become stronger day after day. The story departs from them, it is they who created the scenes. As film director, I have simply accompanied them along the succession of events that make up their story – a story which has become mine too. *Vergot* is its characters, the result of a process that came alive spontaneously, in which I was not an external, detached gaze, or an invisible presence, but someone who shared and was involved in the circumstances, at times provoking them, at other times mitigating them. In this sense, I consider myself a sort of character of the film." [C. Bozza Wolf]

DANILO MONTE, LAURA D'AMORE

VITA NOVA

Dire "fecondazione assistita" significa enunciare un processo di medicalizzazione del concepimento che pullula di "norme" ma il cui immaginario appare inafferrabile quando viene privato del racconto di chi l'affronta. La coregia vive il film e la relazione in un binomio indissolubile, regalando allo spettatore il privilegio di trovarsi già all'interno della vita che accade. Un racconto in prima persona, fatto di incertezze e di paure che il cinema documentario traduce in forza quando l'inquadratura traballa in un abbraccio o cede nel pianto. "Prima era 'no' perché c'era un problema, adesso siamo tornati al 'non si sa'". I due protagonisti si trovano così a vivere un presente fatto d'ignoto e di nuova speranza, documentato senza retorica. La pratica quotidiana di chi sperimenta – è proprio il caso di dirlo – sulla propria pelle la fecondazione assistita va a intromettersi nella relazione ed essere dunque oggetto di questo diario di vita minuta. Il filo però non è tanto la pratica medica, ma la scossa provocata alla relazione tra i due registi. È un amore lanciato oltre la soglia domestica e la fisiologia, che si serve del film per mettere insieme i pezzi di una decisione che frantuma la vita di prima per condurre a quella nuova, che è domani, che è già in quel trepido 'non si sa' di oggi. (c.z.)

To say "assisted fertilization" means to evoke a process of medicalization of conception where 'provisions' abound, whereas its imaginary dimension remains cryptic for the point of view of those who face it is lacking. The film co-directors experience both the shooting and their relationship in an indissoluble binomial, giving the audience the privilege of taking part in the life that happens. A story told in the first person, made of uncertainty and fears that the documentary approach exalts when the shot wobbles or gives in to tears. "In the beginning it was a 'no' because there was a problem, now we're back to 'no one knows.'" Therefore, the two protagonists live in a present made of unknown developments and new hopes, recorded without any rhetoric. The daily routine of those who experiment – literally – with assisted fertilization interferes with the relationship. As such, it becomes the object of this diary about minute life, which deals less with the medical practice than the shake given to the film-makers' relationships. Love steps beyond the home threshold and physiology, and uses the film to piece together the fragments of a decision that fractures life as it was before creating a new one. The latter is tomorrow, waiting in trepidation in the "no one knows" of the present. (c.z.)



Italia, 2016, 80' Col.

Regia: Danilo Monte, Laura D'Amore
Fotografia: Danilo Monte, Laura D'Amore
Montaggio: Danilo Monte
Suono: Sergio Longhitano
Produzione: Don Quixote, Polivisioni

Contatto: Laura D'Amore, Danilo Monte
Email: lauradamore@gmail.com, info@danilomonte.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Danilo Monte è regista, direttore della fotografia e montatore. Tra i suoi film: *Komak* (2002); *Siamo fatti così* (2004); *Heroes and Heroines* (2011); *Ottopunti* (2014); *Memorie, in viaggio verso Auschwitz* (2014); *Vita Nova* (2016).

Danilo Monte is a filmmaker, cinematographer and film editor. Among his films: *Komak* (2002); *Siamo fatti così* (2004); *Heroes and Heroines* (2011); *Ottopunti* (2014); *Memorie, in viaggio verso Auschwitz* (2014); *Vita Nova* (2016).

Laura D'Amore è produttrice indipendente di documentari creativi sociali e insegnante di Yoga. Oltre agli ultimi due film di Danilo Monte, *Ottopunti* e *Memorie, in viaggio verso Auschwitz*, ha prodotto *Gente dei bagni* di Stefania Bona e Francesca Scalisi. *Vita Nova* è il suo primo lungometraggio come regista.

Laura D'Amore is an independent producer of social and creative documentaries and also a Yoga teacher. She produced the last two films of Danilo Monte: *Ottopunti* e *Memorie, in viaggio verso Auschwitz* and also *Gente dei bagni* by Stefania Bona and Francesca Scalisi. *Vita Nova* is her first film as director.

**DANS LES CHAMPS DE BATAILLE:
IN THE BATTLEFIELDS:**

**IL CINEMA DI DANIELLE ARBID
THE CINEMA OF DANIELLE ARBID**



DANS LES CHAMPS DE BATAILLE IL CINEMA DI DANIELLE ARBID

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Danielle Arbid inizia la sua vita adulta con una fuga, anzi, meglio, con un allontanamento. Il viaggio intrapreso, a diciassette anni, da Beirut verso Parigi però non è un modo per lasciarsi alle spalle il Libano e tanto meno per dimenticare la sua storia. Tutto il tempo che segue, Danielle lo impegna in un corpo a corpo pendolare con la madrepatria: il racconto appassionato di un'amante lontana ma anche l'indagine tenace e misericordiosa condotta sulla nazione – il paese, la famiglia, la popolazione, la cultura – dalla quale proviene. Un racconto e un'indagine che mettono sullo schermo la guerra civile – ferita non rimarginabile e grande rimosso della storia del Libano – il sesso – doppio tabù di un paese arabo diviso tra Islam e cristianità – la paura e l'inquietudine perenne del sapersi costantemente in pericolo.

Il cinema di Danielle Arbid, preso come un corpo unico, è animato di due tensioni: la prima è quella dell'osservazione a distanza (che si tratti delle interviste agli ex combattenti della guerra civile che siedono di fronte alla regista in *Seule avec la guerre* o degli incontri sessuali notturni fotografati da uno dei due protagonisti in *Un homme perdu*), la seconda è invece un movimento quasi ininterrotto che spinge corpi e sguardi attraverso lo spazio, non di rado caricato di valenze anche temporali (come succede nei numerosi sopralluoghi che cercano le tracce residue di un passato apparentemente rimosso dal volontario e consapevole oblio di chi resta, nel corto di finzione *Raddem* o nei documentari *Aux frontières* e *Seule avec la guerre*). L'osservazione a distanza poi non è quasi mai quella di uno sguardo remoto, ma più precisamente la laica separazione tra soggetto e oggetto, con un confine invisibile tra i due fuochi dei reciproci sguardi; il movimento è di rado diretto verso una meta certa, e, più che apice dell'azione, costituisce la nota a bordone che sottende l'agitata esistenza dei protagonisti.

Danielle Arbid ha diretto documentari e film a soggetto, corti e lungometraggi, e anche fuori dall'esperienza strettamente cinematografica si è cimentata su più fronti espressivi, dalla radio alla fotografia. Nonostante la varietà di forme e formati, una delle caratteristiche fondamentali del suo cinema è però il modo in cui ogni film è inserito e saldamente legato in un unico intreccio, con i singoli titoli facilmente riconducibili all'interno di un unico e vasto progetto, come fossero la raccolta dei tracciati esatti frutto di ricognizioni ogni volta di una parte diversa della medesima regione inospitale. In questa esplorazione per tappe, l'autoritratto e la biografia si sovrappongono quasi confondendosi del tutto; ma piuttosto che essere l'approdo, la destinazione, l'obiettivo, essi restano riferimenti, coordinate che circoscrivono un paesaggio, un orizzonte dentro il quale Danielle Arbid non esita a inoltrarsi con lo sguardo per raggiungerne il fondo della superficie, lì dove figure, persone e personaggi diventano universalmente familiari.

Danielle Arbid
Peur de rien



La prima origine, cronologica e politica, della scelta del cinema da parte di Danielle Arbid è il bisogno di dire 'lo'. La prima persona, la soggettività, la solitudine sono così i perni e le fondamenta sui quali la regista costruisce dispositivi discorsivi e narrativi ogni volta diversi, dal diario saggistico al *bildungsroman*, dall'*home movie* alla *spy story*, scegliendo come punto di bilanciamento dell'inquadratura la prima persona singolare femminile.

Tanto nei documentari quanto nei film a soggetto – corti e lunghi – i protagonisti sono cercatori solitari di libertà, viaggiatori, apoliti, migranti che guardano il mondo (il Libano, la Francia) da stranieri, interpellandolo sul passato rimosso e sugli argomenti proibiti. La partitura che ne determina e ne descrive l'agire è sempre l'emozione, prodotta modulando su due linee parallele il gesto e la parola. Il punto in cui l'immagine s'increspa e brilla, il momento in cui nel film lo stile incide più profondamente e efficacemente i materiali che il cinema riproduce è lì dove il gesto del protagonista entra in relazione con lo spazio circostante e lo modifica (la carezza sulla testa del padre ammalato che si ripete in *Nihna / Nous* e in *Dans les champs de bataille*, o i colpi sulle porte in una piccola piazza di Beirut della regista in cerca di testimoni della guerra civile) o quando la parola, come in un esorcismo, sembra liberare l'accesso all'identità vera e profonda del Libano (le confidenze sessuali in *This Smell of Sex*, le chiacchiere tra donne in *Conversations de salon*).

Eppure i documentari e i film a soggetto di Danielle Arbid non funzionano nello stesso modo. I documentari sono sempre il laboratorio estetico e il tavolo di prova dove fare ricerca, sperimentare elementi di stile, trovare e raccogliere materiali. Il fronte sul quale spingere sempre un po' più in là i confini del possibile. I film a soggetto sono invece l'officina dove riallestire, riordinare, ripianificare e rimontare i pezzi scoperti e raccolti attraverso l'esperienza documentaristica.

IN THE BATTLEFIELDS THE CINEMA OF DANIELLE ARBID

BY SILVIO GRASSELLI

Danielle Arbid began her adult life with an escape, or rather a separation. She embarked on a travel from Beirut to Paris when she was seventeen years old, but this didn't mean leaving Lebanon behind or forgetting its history. During the intervening period, Danielle has been a commuter grappling with her homeland, telling its passionate story like a distant lover, but also tenaciously and sympathetically investigating on the nation – the country, family, population, and culture – from which she comes. Her story and her investigation bring to the screen the civil war, a wound that won't heal as well as Lebanon's repressed collective memory, sex, a double taboo in an Arab country divided between Islam and Christianity, fear, and the relentless anxiety of someone who feels constantly in danger.

The cinema of Danielle Arbid, considered in its whole, is animated by two tensions: the first one is given by observation at a distance, whether it means interviewing the veterans of the civil war sitting in front of the film director in *Seule avec la guerre*, or filming sexual intercourse at night photographed by one of the two main characters in *Un homme perdu*. The second tension is



Danielle Arbid
Dans les champs de bataille

given by an almost uninterrupted movement pushing bodies and gazes forward across space. Not uncommonly, it has a temporal valency, like in the several recesses looking for residual traces of a past that is apparently repressed through the voluntary, conscious obliviousness of those who remained. This can be seen in the short feature *Raddem* or in the documentaries *Aux frontières* and *Seule avec la guerre*. Moreover, observation at a distance almost never corresponds to a remote gaze, but means precisely the secular separation of subject and objet, with an invisible boundary between the two *foci* of the mutual gazes; the movement is rarely bound to a certain destination, and, more than the climax of action, it constitutes the drone note that sustains the agitated existence of the characters.

As film director, Danielle Arbid has made short- and full-length documentaries and feature films. Besides the strictly film production, she has worked with other media, from radio to photography. However, in spite of the variety of forms and formats, one of the main characteristics of her cinema is the way each film is inserted and firmly tied in a single thread. The different works are easily linked to a single, vast project, as if they were a collection of the exact routes of reconnaissance trips conducted in different areas of a savage region. In this step-by-step exploration, self-portrait and biography tend to overlap and almost blend into each other. But less than the destination, the goal, they are bearings, coordinates circumscribing a landscape. Within this horizon, Danielle Arbid's gaze does not hesitate to advance until she reaches the bottom of the surface, there where figures, people, and characters become universally familiar.

Danielle Arbid was first driven toward cinema, in chronological and political terms, by the need to say 'I.' The first person, subjectivity, and solitude are the pivots and foundations on which the film director constructs always different discursive and narrative devices, from diary-essay to *Bildungsroman*, from home movie to spy story, choosing the feminine singular first person as a point of balance in the shot.

In both documentaries and features, short and long, the leading characters are lone seekers of freedom, travellers, stateless persons, or migrants who look at the world (Lebanon, France) with foreign eyes, challenging its repressed past and forbidden topics. The music score that determines and describes their actions is always emotion, produced by modulating gesture and word on two parallel lines. The spot in which the image ripples and sparkles, the moment in which style cuts more deeply and effectively into the materials that film reproduces, is where the protagonist's gesture establishes a relation with the surrounding space and modifies it (e.g., the caress on the head of the sick father that occurs in both *Nihna / Nous* and *Dans le champs de bataille*). This moment is also to be found when speech seems to work like an exorcism, giving access to the deepest, truest identity of Lebanon (e.g., the sexual secrets exchanged in *This Smell of Sex*, or the women's chit-chat in *Conversations de salon*).

And yet, Danielle Arbid's documentaries and feature films do not work in the same way. Her documentaries are always an aesthetic laboratory and a test bench where she can do research, experiment with elements of style, find and gather materials. They are the frontline that allows pushing a bit more the boundaries of the possible. On the other hand, her feature films are the workshop in which she can set up anew, re-order, re-plan, and re-edit the pieces discovered and collected through the documentary experience.

IL CORPO DELLE EMOZIONI

Conversazione con Danielle Arbid

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Qual era il rapporto con il cinema in Libano, prima che iniziassi la tua carriera di regista? Andare al cinema era una delle tue abitudini? Ci son stati generi cinematografici, cinematografie nazionali o registi a ispirarti in modo speciale quando eri adolescente?

Quando avevo dieci anni, a Beirut, andavamo al cinema a vedere le commedie. Non esisteva un cinema libanese vero e proprio. Solo dopo ho scoperto il cinema di Maroun Baghdadi, una figura importante del cinema libanese. All'epoca guardavo principalmente videocassette. A mio padre piaceva molto affittare videocassette, si era appassionato ai film di Bruce Lee. Ogni settimana andavamo insieme in un negozio ad affittare le nuove uscite. Era un raro momento di felicità e di leggerezza. Sceglievamo film alla cieca. Di colpo, a tredici anni, ho scoperto, e poi guardato forse addirittura dieci volte, *Furyo* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*) di Nagisa Oshima. Un film che credo mi abbia infuso senza che me ne rendessi conto il desiderio di fare cinema... perché dal Libano, dove vivevo all'epoca, credevo che il mondo occidentale fosse popolato di tanti potenziali David Bowie! Dentro *Furyo* ho scoperto inconsciamente il meccanismo del desiderio o la spinta a filmare i corpi rendendoli desiderabili, al punto che li si voglia toccare.

Hai cominciato la tua carriera di narratrice (ti consideri una narratrice?) lavorando come giornalista. Qual è stato il momento chiave che ha deciso il passaggio al cinema? È stato solo per superare il problema linguistico, visto che non sei madrelingua francese?

Non mi considero una narratrice. Non riprendo storie, ma emozioni. Così la vedo io. Voglio che ognuno dei miei film sia pervaso da un alto grado di intensità emozionale nel soggetto, nello stile o nell'approccio. La storia è importante ovviamente, ma quel che mi guida è il modo in cui renderla vera. In un certo senso sì, ho iniziato come narratrice, ho studiato giornalismo. Sembrava la scelta più conseguente dopo aver studiato letteratura alla Sorbonne Nouvelle. Non sapevo che altro fare. Eppure essere una reporter aveva i suoi aspetti negativi. Ero una pessima giornalista. Volevo usare la soggettività nei miei articoli. Ho pensato allora di scrivere libri, ma come dici, il francese non è la mia lingua. Sono cresciuta a Beirut e poi venuta a Parigi a 17 anni. All'età di 27, ho diretto il mio primo cortometraggio quasi per errore, giusto per sperimentare qualcosa di rischioso. Il cinema è arrivato a me dal nulla. E così tutti i miei film hanno in comune i rischi che affronto ogni volta per riuscirci a realizzarli. Come Koji Wakamatsu, il grande regista giapponese, disse una volta "Provo a fare i film che altri registi si rifiutano di fare". Suona presuntuoso, ma mi piace prendere strade piene di pericoli, scegliere il rischio di perdermi.



Danielle Arbid
Beyrouth Hotel

© Sarmad Louis

Pensi che il tuo cinema abbia legami diretti con i luoghi nel quale lo giri, dove raccogli le immagini per i tuoi film? Ti sembra influenzato dall'ambiente intorno al set?

Direi che eludere, infrangere le regole è l'atto fondamentale in tutti i miei film. È l'ossigeno del quale essi respirano. E non è forse un caso che tutti i protagonisti che invento fuggano da diverse forme di restrizione e prigionia. Mi piace giocare con l'elemento dell'evasione: come per esempio l'azione di un prigioniero che pianifica una fuga verso l'ignoto. Direi che si tratta più dell'idea del rifiuto per un territorio e della ricerca di posti nuovi. Per questo non rispetto il cliché dell'esotismo, per questo non possono facilmente collocarmi dentro il grande calderone del "World Cinema". Anche se molti dei miei film son stati girati in medioriente, in Libano. Ma non sono una buona ambasciatrice. Anche in fatto di generi non sono così regolare: passo dal film saggio documentario, alla finzione, al cinema sperimentale. E mi piacerebbe fare anche film per il grande pubblico, in futuro. Amo riprendere le città. Beirut per esempio è una città molto strana, un misto di violenza e compassione. È un posto come nessun altro. La gente può insultarti e venirti in aiuto nella stessa strada, nel giro di dieci minuti. Parigi è più difficile da afferrare. È un diverso tipo di avventura. A Parigi sento la violenza della solitudine, la difficoltà della gente di comunicare. La necessità di ribellarsi contro il loro stesso sistema. Devo ammettere che l'Europa, per me, è il nuovo territorio da filmare. Per respirare liberamente. Perché su quattro lungometraggi di finzione che ho diretto uno, *Dans les champs de bataille* (*In the Battlefields*, 2004), è stato pesantemente censurato, mentre altri due – *Un Homme Perdu* (*A Lost Man*, 2007) e *Beyrouth Hotel* (2010) – sono stati proibiti nei cinema di tutto il Medioriente, accusati di ritrarre "contenuti apertamente sessuali" e minacciare "la sicurezza nazionale", stando alle dichiarazioni dell'Ufficio per la Censura libanese. Ho anche combattuto legalmente contro la censura dei miei film, ma ho perso la causa. Molta gente ancora li giudica attraverso il prisma del moralismo paternalistico.

Qual è stata la tua esperienza personale della guerra in Libano? Come e quanto vicino ti ha raggiunta? In che modo e fino a che punto ti ha colpita? In ognuno dei tuoi film si può dire che ci sia la guerra, la violenza, il sentimento dell'angoscia e della paura. E più scendi in profondità nell'analisi della dimensione privata, intima dei tuoi protagonisti – della tua famiglia, di te stessa in alcuni casi – più sembra che trovi violenza e paura. Come se tutto il tuo cinema fosse, nella sua parte più profonda, la ricerca dell'origine di questa anima oscura condivisa. È davvero così? È per te anche la via per cercare una parte della tua identità?

Forse, se non fossi stata libanese e non fossi nata in una famiglia come la mia, non avrei fatto i film che ho fatto. A questo punto devo citare François Truffaut, che disse di essere "il felice risultato di un'infanzia tormentata". Il mio rapporto con il Libano e il mondo arabo è sempre stato piuttosto tumultuoso. Questa inquietudine è profondamente radicata in me. È la paura che sento – e che ho sempre sentito – quando sono in Libano. Ho la certezza che nessuno mi può proteggere quando sono là. Quando ero bambina avrei dormito accanto a mio padre che usava tenere una pistola sotto il cuscino; ma avevo paura che mi uccidesse durante la notte, mentre fuori c'era la guerra civile. Era una paura inesplicabile, davvero; priva di qualsiasi logica, perché mio padre mi voleva bene, non mi avrebbe mai fatto alcun male. Questa sensazione di assoluta insicurezza tormentava moltissimo le persone che sceglievano di ignorarla. Oppure succedeva che ne divenivano ossessionati, proprio come se fosse una droga. Nella mia carriera questa paura inconscia è diventata la principale fonte d'ispirazione, una parte di me. Mi ha fatto piacere cose e persone pericolose; e ha allargato costantemente i miei limiti. Alla fine però l'ho rifiutata, è davvero estenuante.

Danielle Arbid
Dans les champs de bataille



Uno dei modi in cui questa anima nera, questa inquietudine di cui parli viene alla superficie, uno dei suoi "sintomi", sembra essere la negazione: un forte impegno da parte di tutti per dimenticare e per far sì che gli altri dimentichino. Per questa ragione nei tuoi film i ricordi, tutte le tracce di memoria, hanno così tanta importanza? È giusto dire che uno dei principali strumenti/dispositivi che usi nel documentario è l'interrogazione (la domanda), diretta, qualche volta perfino sfacciata?

Si tratta, come ho detto, di mettere alla prova il mio coraggio, giocando con i limiti. Non so se sono coraggiosa. Penso di non esserlo. Per questo mi piace verificare cosa sono in grado di fare. Penso sempre che faccio ogni singolo film una volta sola. Cerco di essere sempre consapevole dell'importanza di questa colpo secco, di questa opportunità unica. Perciò, se ho una domanda da fare, deve essere la più ardua.

Forse qualunque regista fa dell'autobiografia quando fa cinema. Nel tuo caso questo sembra essere ancor più vero, più esplicito, più cruciale (la tua immagine e la tua voce nei film documentari, la tua immagine e/o i "pezzi" della tua vita nei film a soggetto). Potrei dire che fai sempre e solo cinema personale soggettivo, anche se spesso racconti una parte oscura della storia recente di una nazione, il Libano. È così? Come mai?

Sì. Credo che sia così per diverse ragioni. La più importante forse è che con questi film cerco di mostrare quanto sia indispensabile lottare contro il sistema imposto dalla famiglia, dalla società, contro i valori del 'Noi', che a me sono sempre sembrati coercitivi. Al 'Noi' contrappongo l' 'Io'. Forse perché ho cominciato come giornalista e ho sentito che mi richiedeva di sopprimere violentemente la mia soggettività. Io mi sono poi ritrovata nel cinema. La mia attrazione non aveva nulla a che fare con quella della cinefila: era del tutto inconsapevole. Sul mio primo set e quando poi ho scoperto cosa davvero ero in grado di fare – il che sarebbe a dire creare un mondo usando i miei occhi come punto di partenza – la sensazione era simile a quella di un credente al quale capiti di ricevere una rivelazione dalla Vergine Maria in persona. Lungo la mia carriera ho fatto esattamente quello che mi si chiedeva di non fare come giornalista: ho rifiutato di cancellare me stessa. E poi, la verità è il materiale migliore per costruire la finzione. Quando fai un film ti sposti dal personale all'universale. *Peur de rien (Parisiennne)* per esempio, come pure altri miei film, è ispirato alla mia vita. Ma non è davvero la mia vita quella che scorre sullo schermo: è scritta, romanzata, interpretata. E la mia famiglia, trasformata. Parte da me sperando che arrivi a te, a voi.

Nei tuoi film – sia nei documentari sia nei film a soggetto – i protagonisti iniziano o finiscono con l'essere soli. Com'è legato questo a quel che dici spesso della società araba, dove l'individuo non esiste e si è considerati solo in funzione di un gruppo?

Non sono soli: riescono a fuggire. Lottano per trovare il loro posto. E quel che vorrei che la gente si portasse con sé dopo aver visto uno dei miei film è l'umanità dei protagonisti – come persone non come parte di un esotico gruppo sociale. Sono felice di appartenere al mondo arabo; ma non sono il suo effetto né la sua voce ufficiale. Racconto la realtà così come la percepisco, lontano dai luoghi comuni, con le sue contraddizioni. Se i miei film riescono ad aggredire le persone, a

spingerle a fronteggiare la loro realtà, allora forse sono riuscita a dire qualcosa di vero. Ci sono molte cose che amo del mondo arabo, non c'è solo il rifiuto: in fondo è pieno di contraddizioni. Cominciando dalla lingua araba. Sono in Francia da 25 anni, ma quando torno in Libano mi piace molto parlare arabo. *This Smell of Sex* per esempio seguita una mia fascinazione per la lingua parlata che ho esplorato per anni nella serie *Conversations de salon*, coinvolgendo le mie donne (incluse le mie zie) che parlano delle loro vite, delle loro abitudini rispetto all'assunzione delle medicine, dei loro mariti e dei loro figli. Il tutto diventa un'immagine; loro mentono e usano la lingua in un modo grandioso. In *This Smell of Sex* i miei amici parlano di cose lascive: gergalizzano la lingua, la cambiano, parlano usando un sacco d'inventiva.

A cominciare dai tuoi primi corti fino ai tuoi film recenti c'è molto spesso la ricerca di un'immagine legata al passato, come una traccia, un indizio lasciato dal tempo, un'immagine che è anche distruzione e morte. Una sorta d'immagine mancante che i protagonisti cercano di trovare nel presente (come affermi tu, alla fine di *Seule avec la guerre*: tu non scavi nel passato, scavi nel presente). Alla fine si tratta sempre di un'immagine assente, un'immagine impossibile. Che cos'è quest'immagine? Di che immagine si tratta?

Forse è la classica immagine di un'infanzia perduta. Sono stata lasciata da sola e ho sofferto la solitudine. Facciamo quel che facciamo per essere visti e considerati e amati. O l'immagine dei miei genitori felici: anche questa era un'immagine assente. Il cinema finalmente mi permette di inventare queste immagini perdute. Però voglio precisare che la nostalgia non c'entra. Ho fatto *Peur de rien (Parisienne)* perché di solito i film francesi sugli immigrati sono centrati sulla nostalgia per il paese abbandonato. Non è così. È un punto di vista limitato. La gente lotta per arrivare in Europa e in Francia perché sogna un futuro luminoso, non sogna il proprio passato. Non cerco l'immagine di un paese perduto perché sono cresciuta in tempo di guerra. La gente diceva sempre che Beirut era bellissima prima del 1975. Io quella città non l'ho mai vista. *Seule avec la guerre* è un film sulla pace ma rivolto contro la perdita della memoria, contro l'amnesia, contro i discorsi ufficiali del "non è successo niente". Gli uomini che ho ripreso mi hanno affidato il loro immenso patimento. Cercano la stessa immagine perduta dell'innocenza. È questo il tema del film.

Hai dichiarato in più di un'occasione che i tuoi film sono costruiti, centrati sulle emozioni, sulle passioni. Paura e angoscia, la *peur* non è soltanto una delle parole più pronunciate nei tuoi film: giace alla base profonda del tuo stile, cioè del modo in cui costruisci immagini, il modo in cui inquadri, il modo in cui monti, ecc.

È giusto, è così: se faccio film è per raccontare emozioni. La crudeltà in *Dans le champs de bataille*, la perdizione in *Un homme perdu* e la paranoia in *Beyrouth Hotel*, per citare solo i lungometraggi. Quando scrivo una sceneggiatura cerco di rendere le emozioni epidermiche, di esplorarle, di porle al centro della storia, di metterle in prospettiva. Di afferrare l'intangibile. I miei film sono prima di tutto esposizione di forti emozioni. So bene però che il cinema è tanto arte quanto intrattenimento. Per questo cerco di fare spettacolo meglio che posso. Soprattutto cerco di sfumare le emozioni, di presentarle in un ampio spettro in modo che lo spettatore s'identifichi il più possibile, che si dimentichi di sé stesso.

Danielle Arbid
Un homme perdu



Il sesso è un elemento ricorrente nei tuoi film. Sembra essere meno collegato alla relazione o al desiderio in sé e più all'impeto vitale nonostante tutto il resto: la manifestazione della natura profonda dell'essere umano. Come mai hai scelto di esprimere e rappresentare così tanto il sesso? Come e quanto questo è collegato con la cultura libanese e con i suoi tabù? Come lavori quando pensi e pianifichi le scene di sesso nei tuoi film?

Per cominciare, la ragione per cui uso così tanto il sesso nei miei film riguarda senza dubbio la mia volontà di dare un corpo a persone che sono percepite dall'Occidente come entità esotiche che fanno paura, persone senza alcuna sensualità o emozione. In genere, al cinema, gli arabi non possono essere amati né essere amabili. Io mi ostino a provare il contrario. Sensualizzare le donne arabe non è percepito oggi come politicamente corretto, dunque lo faccio anche perché sono una femminista. Più precisamente, il sesso nei miei film è un modo di essere il più vicina possibile a quello che provano i miei personaggi, di entrare come ho detto nella loro intimità, di svelare la loro vita privata - in contrapposizione alla loro vita pubblica, che invece è quello che vediamo di solito nei film - e di sentirli respirare. Un modo anche di affermare la grazia, perché io trovo questi momenti, quando sono ben girati, di una grande bellezza. In Europa vediamo sempre meno film carnali, sensuali. Per esempio, la prima parte di *Intimité* di Patrice Chéreau rappresenta per me tutto tranne che il sesso, un vero quadro degno di fare mostra di sé in un museo. Non è che voglia i corpi nudi, voglio piuttosto la passione di due persone che non possono più lasciarsi. È un peccato che non abbiamo più film con corpi nudi. Personalmente, quando giro scene carnali, le compongo come un dipinto o una scena di danza, con un'attenzione ossessiva per ogni singolo gesto. Cerco di glorificare la carne tanto quanto il movimento e la luce. E poi il mio amico, il fotografo Antoine d'Agata che ha lavorato con me sul film *Un homme perdu* mi diceva che lui, per esplorare situazioni di rischio, doveva sentirsene partecipe. Sono d'accordo con lui. Non vorrei mai avere un atteggiamento voyeristico... e allora partecipo.

Ci sono molti fili tesi, più e meno visibili, che legano insieme i tuoi documentari ai film di finzione. Uno di questi è il modo che hai di registrare, ed estrarre singoli gesti, singole parti dei documentari riposizionandoli dentro i film a soggetto. Un buon esempio – ma non è l'unico che potrei citare – è la scena di te che accarezzi la testa di tuo padre mentre lui è a letto in *Nihna / Nous* e poi la stessa identica scena la ritroviamo in *Dans le champs de bataille*. Dunque, come lavori nella concezione e pianificazione della regia nei film documentari e in quelli a soggetto?

Le finzioni procedono per tentativi. Le immagini intime vengono dopo, a nutrire le finzioni. Il documentario lo contrappongo alla messa in scena, per l'affermazione d'una soggettività. Mi piace molto passare dal lungometraggio ai formati cortissimi, poi alla fotografia e tornare al lungometraggio. Cerco di creare dei ponti tra i film o di riprendere gli stessi personaggi come in una frenesia. I miei corti "sperimentali" che ho diretto dopo anni, tra due lungometraggi, mettono in scena un universo intimo come in una costellazione. La serie *Conversations de salon* per esempio rappresenta le donne della mia famiglia, *This Smell of Sex* i miei amici, *Nihna / Nous* mio padre. Questi film mi permettono di documentare un mondo a me caro ma soprattutto di sperimentare idee cinematografiche un po' al limite. Come per esempio installare un microfono per lo spionaggio dentro il telefono di mia madre e girare *Allô Chérie*. Manca un film su mio fratello, ma non ho intenzione di farlo finché non trovi un'idea che mi permetta di "metterlo in scena". E può darsi che cerchi quest'idea a lungo. Non si tratta semplicemente di girare. I miei lungometraggi esprimono prima di tutto la violenza, quella della famiglia, della coppia. Questo richiede un lavoro meticoloso, appassionato. Non uso il cinema per fare della psicanalisi né per regolare conti in sospeso (anche se...), ma provo a sfruttare un'esperienza emotiva e trascenderla. In *Dans le champs de bataille* riprendo la casa dell'infanzia come l'occhio del ciclone di un paese in guerra: è da lì che parte la collera per contaminare l'intero paese. *Peur de rien*, il mio tredicesimo film, è ancor più diretto verso la pacificazione, l'approdo da qualche parte. Il mio prossimo film sarà una storia d'amore. L'adattamento di *Passion simple* della scrittrice francese Annie Ernaux. Sarà il mio primo adattamento cinematografico, ma mi ci trovo già completamente immersa.

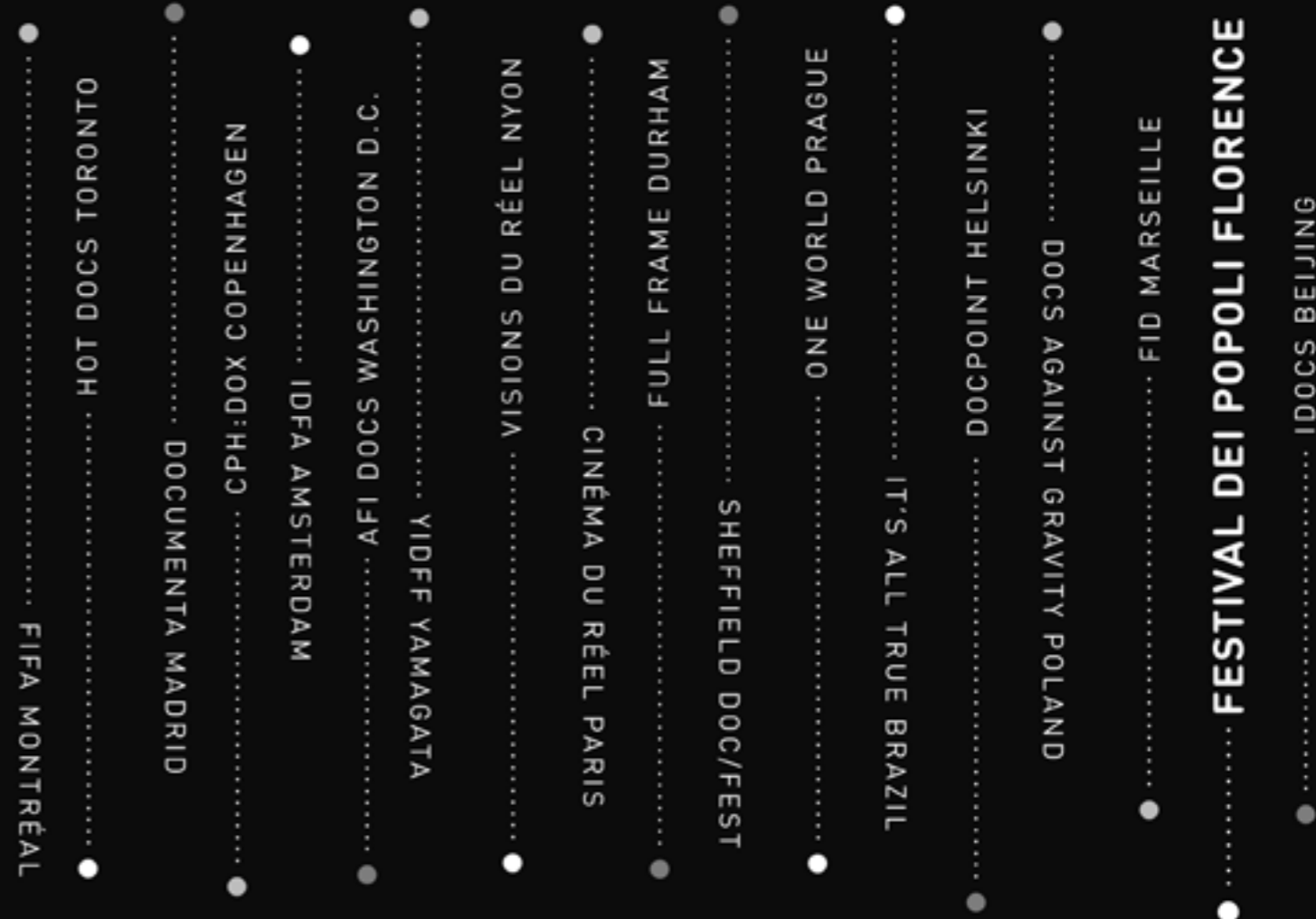
Uno degli stilemi che ritornano in tutti i tuoi film è un certo modo di girare: un punto di vista mobile sul paesaggio urbano e, più in particolare, la vista dal finestrino di un'auto in corsa. Questo ha qualcosa a che fare con la tua condizione di "senza patria" o, meglio, con il tuo essere cittadina di due nazioni sempre impegnata in una ricerca? Quali sono le ragioni di questo movimento continuo? Qual è l'idea o l'emozione che c'è dentro?

L'idea principale è di nascondersi e mostrarsi. Giocare a nascondino con il *décor*, le emozioni, le idee ammesse. Non sono mai quello che sembrano. Questa suspense la trovo alla base di tutte le belle storie al cinema. Giocare è anche fare film liberamente, dal momento che i cineasti del nostro tempo, malgrado tutto, sono ancora in grado di creare pressioni. Charles Berling è un attore difficile con il quale ho avuto a che fare per *Beyrouth Hotel*. Lui ripeteva sempre, a chi voleva intendere, che io non sono una regista professionale. E aveva ragione. Se avessi voluto essere professionale avrei fatto la direttrice di banca! Ecco, io mi sforzo di spingermi ogni volta un po' più lontano e mi dico che il mondo è grande e che le frontiere sono spesso dove le mettiamo noi.

OPENING THE DOORS TO GERMAN DOCUMENTARIES



german
films



THE BODY OF EMOTIONS

A conversation with Danielle Arbid

BY SILVIO GRASSELLI

Which was your relationship with film in Lebanon, before you became a film director? Were you used to going to the movie theatre? Were you particularly inspired by film genres, national cinemas, or film directors when you were a teenager?

When I was ten years old, in Beirut, we would go to the cinema for the comedies. There wasn't a real Lebanese film industry. Later on, I discovered the cinema of Maroun Bagh-dadi, an important figure of Lebanese cinema. At that time, I would watch mainly VHSs. My father loved renting videotapes. He was a Bruce Lee fan. We would go every week together to a video store and rent the new releases. Those were rare moments of happiness and carefreeness. We would choose the films at random. Suddenly, when I was thirteen, I discovered, and then possibly watched for ten times, Nagisa Oshima's *Merry Christmas Mr. Lawrence*. I believe this film unconsciously ignited in me the desire to make films... because from Lebanon, where I still lived at the time, I thought that the western world was peopled with many potential David Bowies! With *Merry Christmas Mr. Lawrence*, I unknowingly found out the mechanism of desire, or the drive to film bodies making them desirable to the point that you want to touch them.

You began your career as a storyteller (by the way, do you consider yourself as such?) working as a journalist. Which was the turning point towards film? Was it due to a language problem, since French is not your mother tongue?

I don't consider myself as a storyteller. I don't film stories, but sensations. That's how I see it. I require that each of my films be infused with a maximum amount of ardency in essence, form, or method... Story is important, of course, but what guides me is how to make it real. In a way, I did start as a storyteller, I studied journalism. It seemed the most immediate choice after studying literature at the Sorbonne Nouvelle. I didn't know what else to do. Still, being a reporter had its pitfalls. I was a very bad journalist. I wanted to insert subjectivity in my articles. I thought about writing books but, as you say, French wasn't really my language. I was raised in Beirut and came at 17 to Paris... At the age of 27 I directed my first short film by mistake, just to experience something risky! Cinema came to me out of nowhere... So, my films share the risks I take each time to make them exist. As Koji Wakamatsu, the great Japanese director once said, "I try to do the films that other directors refuse to do..." It seems pretentious, but I like to take dangerous roads, take the risk of getting lost.



Danielle Arbid
Dans les champs de bataille

Do you think that your film-making is tightly connected to the locations you choose, where you find the images for the films? In your opinion, does the surrounding space affect your films?

I'd say that escaping, breaking rules is crucial: they are necessary acts in my films. They are the oxygen of my film-making. And it is probably no coincidence that all the main characters I invent flee from different forms of confinement. I like to play with the act of escape, like the act of a prisoner plotting a jailbreak into the unknown. So it's more the idea of rejecting the territory and searching for new places. That's why I am not that exotic, the establishment cannot put me into the "world cinema" category - even though several of my films were shot in the Middle East and in Lebanon in particular. But I am not a good ambassador. Even my genre is not precise. I change from essay documentary, to fiction, to experimental... I would even like to make mainstream feature films. This said, I love to film cities. Beirut for example is a very strange town, a melting pot of violence and compassion. It's like nowhere. People can help you or insult you in the same street, within ten minutes... Paris is more difficult to catch. It's a different kind of adventure; it's the violence of loneliness that I feel in Paris, the difficulty for people to communicate... the need to rebel against their own system. But I have to admit that Europe is my new filming territory. To breathe free. Because out of the four feature films I have directed, one of them, *Dans les Champs de Bataille* (*In the Battlefields*, 2004), was heavily censored, while two others - *Un Homme Perdu* (*A Lost Man*, 2007) and *Beyrouth Hotel* (2010) - were banned from theatres in all the Middle East on grounds of depicting "overt sexual content" and threatening "national security," according to the Lebanese Censorship Bureau. I even took legal action against the censorship of my films, but I lost the case. Still lots of people judge my films through the prism of sermonising moralism.

What was your personal experience of war in Lebanon? How did it get to you, and how close? War, violence, the feelings of anguish and fear are virtually to be found in each of your films. The more you dig into the private, intimate sphere of your characters – or your family, even yourself, at times – the more violence and fear you seem to find. It's almost as if your entire cinema, in its deepest essence, were in search of the origin of this shared dark soul. Do you agree? Is this a way for you to analyse a part of your identity?

Maybe if I wasn't Lebanese and weren't born in a crazy family, I wouldn't have made these films. I have to quote François Truffaut, who said I am lucky to be the result of a tormented childhood... My relationship with Lebanon and the Arab world has always been a tumultuous one. This torment is rooted in me. It's the fear I feel - and always felt - when I am in Lebanon. I feel certain that no one can protect me when I am there. When I was a child, I would sleep next to my father, and he'd always have a loaded gun next to his pillow. I used to worry that he would kill me in the middle of the night, while the civil war raged outside. It's an unexplainable fear, really; it's devoid of any logic, since my father loved me and would never have done that to me. This feeling of absolute insecurity, most tormented people often choose to ignore it. Either that, or they get hooked on it; like a drug. In my career, this unconscious fear became my primary source of inspiration, a part of me. It made me like dangerous things and dangerous people, and push constantly the limits. But I've come to reject all of this. It tires me really.

Danielle Arbid
Étrangère



One of the ways in which this dark soul, this anxiety comes to the surface, one of its 'symptoms,' seems to be denial: everyone puts a great effort in forgetting and making others forget. Is this the reason why memories and all traces of memory are so relevant in your films? Do you agree that one of the most important devices that you use in your documentaries is the question, with a straightforward, at times bold way of asking questions?

As I said, this has to do with testing my courage, playing with limits. I don't know if I am a brave person. I think I am not. So I like to test what I am capable of. And I consider that I make each film once. I try to be aware of the importance of this one shot. So if I have a question to ask, it has to be the bold one...

Possibly all film directors resort to autobiography when they make films. In your works, this seems to be even more the case, with a more explicit, more crucial approach (e.g., the image of you and your voice in the documentaries, your image and/or 'pieces' of your life in the features). I dare say you only and always make personal, subjective cinema, in spite of often dealing with a dark part of a nation's recent history, I mean Lebanon. Do you think this is the case, and why?

For different reasons, I guess... The most important one is I try to show through these films how important it is to fight against the system imposed by the family, society, and values of the 'we', which has always seemed coercive to me. I impose the 'I'. Or because I started out as a journalist, and I felt like that job was violently trying to suppress my subjectivity. I found myself later in cinema. My attraction to it wasn't that of a *cinophile* – it was purely unconscious. On my very first set, and when I discovered what I was truly able to do – that is, create a world using my own eyes as a starting point – the feeling was similar to that of a believer witnessing a revelation from the Virgin Mary herself. Throughout my career, I did exactly what I was asked not to do as a journalist: I refused to erase myself. This said, truth is the best material for fiction. When you make a film, you go from personal to universal. For instance *Peur de rien* (*Parisienne*), like my other films, is inspired from my life. But it's not my real life on screen. It's written, fantasized, interpreted... and finally transformed. It goes from me hoping to get to you.

In your documentaries as well as your feature films, the characters either begin or end up by being alone. How is this connected to what you have often said about the Arab society, where the individual does not exist, and you're only considered in function of a group?

No, they break free. They struggle to find their own place... What I want people to take with them after watching my films is the humanity of the characters, as people, not as part of an exotic group. I am happy to belong to the Arab world. But I'm neither its result nor its official voice. I describe reality as I feel it, far from clichés, including its contradictions. If you feel attacked by my films, if they bring people to face their own reality, maybe I managed to say something true... There are lots of things I like in the Arab world (there's not only rejection on my part). It is full of contradictions, after all. Beginning from the Arabic language. I've been in France for 25 years, but when I go back to Lebanon I enjoy speaking Arabic very much. With *This Smell of Sex*, for instance, I pursue a fascination with language that I have been exploring for years in my series

Conversations de Salon, which features my women (including my aunts) speaking about their lives, their prescription drug habits, their husbands, and their sons... The whole thing becomes an image, and they lie, and use language in a great way. In *This Smell of Sex*, my friends tell me lewd things. They slang the language, they change it, and it's very inventive.

Beginning with your early shorts up until your latest films, a recurring element is the search for an image related to the past, like a trace, a clue left behind by time. An image that is destruction and death as well, a sort of missing image that the characters look for in the present. Actually, at the end of *Seule avec la guerre*, you declared you do not dig into the past, you do in the present. In the end, it's all about an absent image, an impossible image. What is this image?

Maybe, it's the classical image of a lost childhood. I was left on my own and felt lonely. We do what we do to be seen and noticed and loved... Or yet, a happy image of my parents. This was kind of absent too. Film at last allows me to invent these lost images. However, I have to clarify it's not nostalgia. I made *Peur de rien* (*Parisiennne*) because usually French films about immigrants are focused on the nostalgia for the lost country. It's not true. And it's a limited point of view. People struggle to get to Europe and to France, because they also dream of a bright future, they don't dream of their past. I don't search for the image of a lost country, because I was raised during wartime. People say Beirut was beautiful before 1975. I never saw that. *Seule avec la guerre* (*Alone with War*) is a film about peace but also addresses the loss of memory, it takes a stance against official speeches claiming 'nothing happened.' The people I film entrust me with their immense distress. They search for the same lost image of innocence. And this is what the film is about.

More than once, you have declared that your films are both constructed and focused on emotions, passions. Fear- "*peur*-" is not only one of the most recurring words in your films, but it lies at the basis of your style, i.e. the way you construct your images, you frame them, you edit, and so on.

That's right, if I make films, it is to tell feelings: cruelty in *Dans les champs de bataille*, perdition in *Un Homme perdu*, paranoia in *Beyrouth Hotel*, speaking of the feature-length films alone. When I write a script, I try to make sensations tactile, to explore them, to place them at the centre of the story and include them in the perspective. To capture the intangible. In the first place, my films are shows of strong emotions. On the other hand, I am aware that film is at once art and entertainment, so I try to put on the best show I can and to nuance the emotions, offering a wide range of them in order for the viewers to identify as much as possible, even to forget themselves.

Sex is a recurring element in your films. It seems to have less to do with relationships or desire *per se* than vital élan, regardless of everything else: the manifestation of the deepest nature of the human being. Why did you choose to give so much room to sex? How and to what extent has this element to do with Lebanese culture and its taboos? How do you work when thinking and planning sex scenes in your films?

Initially, the motive behind the sex scenes in my films had possibly to do with me wanting to give a body to people who are perceived by western culture as scaring, exotic entities, persons lacking sensuality or emotion. In general, Arabs in film can neither be loved nor be loveable... I was determined to prove the opposite. Moreover, sexualising Arab women isn't perceived as politically correct nowadays, so I do it because I am also a feminist. More precisely, sex in my films is also a way to be closer to what my characters feel, be involved in their intimacy, unravel their private life (in contrast with their public life, that which films usually show), and hear their breath... it is also a way to express grace, because when these are well filmed, I find them very beautiful. Also, in Europe, sensuous films are to be seen less and less. For example, in my opinion the first part of Patrice Chéreau's *Intimacy* represents everything but sex, a real painting worthy of being shown in a museum! I don't see the naked bodies but the passion of two people who cannot leave each other anymore. It's a pity that there aren't any more films with naked people. As far as I am concerned, when I prepare sensuous scenes, I compose them like a painting, or a dance scene, I am obsessed with every gesture... I try to glorify the flesh as well as the movement and light. Lastly, my friend, the photographer Antoine d'Agata who has worked with me on my film *Un homme perdu*, told me that in order to explore risqué universes you need to share them. I agree with him. I don't like to be a voyeur, so I'd rather share.

Many threads, more or less visible, connect your documentaries and feature films. One of them is your own approach to recording and extracting single gestures, portions from the documentaries, and repositioning them in the features. A good example, by far not the only one, that I could cite is the scene in which you caress your father's head while he is in bed in *Nihna / Nous*, to be found as is in *Dans le champs de bataille*. What's your work like when conceiving and planning your direction of documentaries and features?

Danielle Arbid
Peur de rien



The features tend to guide these attempts, the intimate images will later nurture the features. In my mind, the documentary is opposed to film direction, by way of an assertion of subjectivity. And I like to pass from feature length to very short, then to photography, and back to feature... I try to bridge my films, or to feature the same characters time and again, like in a frenzy. My 'experimental' shorts, that I have been making for years, in-between full-length films, represent an intimate universe, like in a flow chart. For example, the series *Conversations de salon* features the women of my family, *This Smell of Sex* my friends, *Nihna / Nous* my father... these films allow me to record a world that is close to me, but especially to experiment with borderline film ideas. Like, for example, installing a hidden microphone in my mother's telephone in *Allô Chérie*. A film about my brother is surely still lacking, but I'm not going to do it until I find the right 'scene' for him. Finding the right idea takes a long time, it's not only about filming. My feature-length films have more to do with violence, the violence inside the family, or the relationships. They require a more meticulous and more passionate work. Cinema is not a form of psychoanalysis for me, nor do I use it to settle scores with anyone or anything (although...), but I try to exploit emotional experiences and to transcend them. In *Dans le champs de bataille*, I filmed my childhood home like I would the eye of the storm in a country at war; this is where the rage starts from, contaminating a whole country... *Un homme perdu*, my second feature-length film, and possibly my most personal, is an x-ray of the violence in myself seen through the two men who want to erase the traces of their past. In *Peur de rien*, my third film, I'm calming down, like arriving somewhere. My next film will be a love story. I will adapt *Simple Passion* of the French writer Annie Ernaux. This is my first adaptation, but I'm perfectly at ease with it.

One of the style features recurring throughout your films is a certain approach to the camerawork, namely a moving point of view on the urban landscape and, in particular, a view from the window of a car in motion. Does this have to do with your condition as "stateless person" or rather with you as citizen of two nations, always researching? What is the reason of this continuous motion? Which idea or emotion lies behind it?

The main idea is at once to conceal and exhibit oneself. Play hide-and-seek with the scenery, the feelings, the bodies, and received ideas. I find that all beautiful stories at the cinema are based on this suspense. To play is also to make films, freely, as a film-maker of our times, in spite of all kinds of pressure. I had to deal with a difficult actor in *Beyrouth Hotel*, Charles Berling. He kept on telling whoever would listen to him that I wasn't a professional film-maker. He was right. If I wanted to be professional, I would have been a bank director. I strive to push the boundaries a little bit more every time, and I tell myself that the world is wide and the frontiers are often precisely those that you erect yourself...



BIOGRAFIA DI DANIELLE ARBID

Nata a Beirut nel 1970, Danielle Arbid ha lasciato il Libano a 17 anni per studiare Letteratura alla Sorbonne e Giornalismo al Centre de Formation des Journalistes di Parigi e Bruxelles. Nel 1996 scrive *Scénario sensual et pervers*, progetto interattivo per il sito d'arte contemporanea Icono et Cie. Nel 1997, dopo cinque anni di lavoro come giornalista per la stampa francese, scrive e dirige il primo cortometraggio a soggetto, *Raddem* (1998). Nel 2000 inizia ufficialmente la carriera di documentarista con il mediometraggio *Seule avec la guerre*, presentato in molti festival internazionali - tra i quali Locarno, Hot Docs, Viennale - che ottiene una Menzione Speciale della giuria al 41° Festival dei Popoli.

Nel 2002 dirige la video installazione *Conversations de salon 1* per il MAK di Vienna. Negli anni successivi il progetto si svilupperà in una serie ad episodi, fino alla produzione del settimo, rimasto inedito.

Nel 2005 registra per Radio France Culture il documentario sonoro *This Smell of Sex*. Tre anni più tardi, a partire dagli stessi materiali sonori e impiegando per le immagini un Super 8 trovato al mercato delle pulci, realizza un cortometraggio dallo stesso titolo.

Tra il 1998 e il 2015 dirige quattordici tra corti, medi e lungometraggi, film presentati e premiati presso i maggiori festival internazionali, ma il suo lavoro comprende anche esposizioni fotografiche e videoclip.

Danielle Arbid ha partecipato inoltre all'organizzazione del Born in Beirut Film Festival incentrato sul cinema in pellicola, selezionando film in Super 8 di giovani realizzatori e recuperando film d'archivio.

FILMOGRAFIA

FILMOGRAPHY

- 2015: *Allô Chérie*
(digitale, documentario, 24')
- 2015: *Peur de rien (Parisienne)*
(finzione, 120')
- 2012: *Beyrouth hôtel (Beirut Hotel)*
(35mm, finzione, 99')
- 2009: *Conversations de salon 2*
(Beta digitale, documentario, tre episodi, 30')
- 2008: *This Smell Of Sex*
(Beta digitale, documentario, 20')
- 2007: *Un homme perdu*
(35mm, finzione, 97')
- 2005: *Nihna / Nous*
(Beta digitale, documentario 11')
- 2004: *Dans les champs de bataille*
(35mm, finzione, 90')
- 2003-2004: *Conversations de salon 1*
(Beta digitale, documentario, tre episodi, 29')
- 2002: *Étrangère*
(35mm, finzione, 45')
- 2002: *Aux Frontières*
(Beta digitale, documentario, 58')
- 2000: *Seule avec la guerre*
(Beta digitale, documentario, 58')
- 1999: *Le Passeur*
(35 mm, finzione, 12')
- 1998: *Raddem*
(35 mm, finzione, 17')

DANIELLE ARBID BIOGRAPHY

Born in Beirut in 1970, Danielle Arbid left from Lebanon at 17 years of age to study Literature at the Sorbonne and Journalism at the Centre de Formation des Journalistes of Paris and Brussels. In 1996, she wrote *Scénario sensual et pervers*, an interactive project for the contemporary art site Icono et Cie. In 1997, after working as journalist for the French press for five years, she wrote and directed her first short feature, *Raddem* (1998). In 2000, her career as documentary film-maker takes off with the medium-length documentary *Seule avec la guerre*, presented at several International Film Festivals such as Locarno, Hot Docs, Viennale, also awarded with a Special Mention of the Jury at the 41st Festival dei Popoli.

In 2002, she created the video installation *Conversations de salon 1* for the MAK in Vienna. Over the following years, the project has taken on the dimension of documentary series and has reached the production of the seventh episode (still unreleased).

In 2005, she recorded the radio documentary *This Smell of Sex* for Radio France Culture. Three years on, departing from the same sound recordings and using the images found in a Super 8 she bought at a flea market, she made a documentary short with the same title.

Between 1998 and 2015, she has directed fourteen films including short-, medium-, and full-length films that have been presented and awarded at major International Film Festivals. Danielle Arbid has also realized photo exhibitions and music videos.

Danielle Arbid was involved in the organization of the Born in Beirut Film Festival, which bore a special interest in film prints, presenting a wide selection of vintage Super 8 films as well as Super 8 works by young filmmakers.

Francia, Libano, 1998, 17', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Agnès Mouchel
Suono: Jerome Ayass, Emmanuel Zouki, Florent Lavallée
Musica: David Darling, Gavin Bryars
Con: Hiam Abbass
Produzione: Groupe de recherches et d'essais cinématographiques (GREC), Danielle Arbid

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

DANIELLE ARBID RADDEM DEMOLITION

Una giovane donna guarda sfilare fuori dal finestrino di un taxi le vie di Beirut. Tornata in Libano, da straniera dopo anni d'assenza, è sulle tracce del fotografo che scattò un'immagine di casa sua prima che fosse ridotta a macerie dalla guerra. Samir, il fotografo, però non c'è più, è partito anche lui e l'edificio che una volta era la casa di famiglia è sul punto di svanire, raso al suolo dalle ruspe: solo due vecchi restano a conservare le foto di Samir e a sorvegliare la casa dei vicini, scomparsi anche loro durante la guerra, nella vana attesa che un giorno qualcuno ritorni. Seppure i due conservassero qualche ricordo del Libano prima della guerra, che la donna sembra inseguire, certo non glielo consegnerebbero, chiusi in un silenzio sul passato più invincibile di qualsiasi oblio. Il primo cortometraggio di Danielle Arbid è già un manifesto del suo cinema prossimo venturo. Il Libano è il centro, ostile e inabitabile, di un racconto personale e soggettivo nel quale la linea dell'esistenza si intreccia a quella della memoria e della Storia e la figura femminile diventa quella di una tenace esploratrice del tempo. (s.g.)

A young woman watches the streets flowing out of her window in a taxi in Beirut. Back in Lebanon like a foreigner after years of absence, she is looking for a photographer who took a picture of her house before it was reduced to ruins during the war. However, Samir, the photographer, is not there either. He left as well. The building that once was the family home is about to disappear, razed to the ground by bulldozers. Two elderly people only have remained, keeping Samir's photos and watching over the neighbours' house (also missing during the war) waiting in vain for someone to come back. Even if the couple did have some keepsake of pre-war Lebanon, something the woman seems to be attached to, they certainly would never give it to her, locked as they are in a silence on the past more invincible than oblivion. The first short by Danielle Arbid is a manifesto of her future film-making. Lebanon is the hostile, inhabitable, centre of a personal and subjective account, in which the line of existence intertwines with those of memory and of history. Here, the feminine figure becomes that of a tenacious explorer of time. (s.g.)



Francia, Libano, 1999, 12', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Agnès Mouchel
Suono: Patrick Allex
Missaggio: Florent Lavallée
Con: Omar Belkhaled, Samuel Mathieu, Laurentine Milebo.
Produzione: Groupe de Recherche et d'essais cinématographiques - GREC, La mission 2000, Danielle Arbid

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

DANIELLE ARBID LE PASSEUR

Ibrahim, rifugiato politico curdo, viene assunto dal dipartimento dell'azienda sanitaria che rimpatria i corpi di persone di origine africana decedute in Francia. Il giorno dopo la sua assunzione, assiste alla prima rimozione di un corpo in un appartamento della *banlieu* parigina. Ibrahim si troverà catapultato in un mondo confuso, strano, talvolta buffo, eppure molto reale, diventando una sorta di "traghettatore" dalla vita alla morte.

Ibrahim, a Kurdish political refugee, is hired by the French health service that repatriates the bodies of people of African origin who die in France. On his first day at work, he witnesses the removal of a corpse from a flat in the Parisian banlieue. Ibrahim will be catapulted into a confusing, strange world, with funny undertones in spite of its harsh reality. He'll become a sort of ferryman from life to death.

Francia, Belgio, 2000, 58', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Isabelle Razavet
Montaggio: Agnès Mouchel
(immagine) Luc Plantier (suono)
Suono: Thierry de Halleux
Composizioni originali: Vincent
Epplay
Musica: Arvo Pärt, Fayrouz
Produttori: Christian Baute,
Jacques-Henri Bronckart
Produzione: Movimento
production, Versus production,
Arte, RTBF, WIP

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellearbid@hotmail.com



DANIELLE ARBID
SEULE AVEC LA GUERRE
ALONE WITH WAR

Sola, Danielle Arbid torna a Beirut quasi da straniera, in cerca delle tracce mancanti di una guerra civile che ha massacrato e sconvolto l'intero paese per quindici anni. Incontra e interroga i suoi conterranei cercando la violenza che, dopo tre lustri di efferatezze, sembra essere semplicemente scomparsa. Le ossa dei morti riaffiorano dalla terra, ma non c'è un solo monumento pubblico che testimoni e conservi la memoria di quel passato rimosso. Il primo documentario di Danielle Arbid è insieme diario e saggio: il diario di un nuovo incontro con il proprio paese, il Libano, e di una ricerca che s'infrange senza eccezioni contro il volontario oblio di una nazione. Il saggio ragiona sul grande vuoto lasciato dalla guerra, dalla sua cancellazione, dalla paura che addensa il silenzio. Tentativo di esplorare al contempo l'identità di un popolo e la propria, secondo il doppio sguardo di reciproca estraneità che si scambiano costantemente la regista e il popolo al quale ancora appartiene. [s.g.]

Alone, Danielle Arbid returns to Beirut almost like a stranger, looking for the missing traces of a civil war that has wiped out and shattered the whole country for fifteen years. She meets and questions her fellow countrymen and women looking for the violence that, after a decade and a half of brutality, seems vanished. The bones of the dead resurface from the ground, but not a single public monument testifies to or commemorates the repressed past. Danielle Arbid's first documentary is at once a diary and an essay: the journal of a new encounter with her country, Lebanon, and of a research that smashes invariably on the voluntary oblivion of a nation. The essay argues on the huge void left by the war, by its denial, by the fear that makes silence coagulate. An attempt to explore at once the identity of a people and her own, following the double gaze of mutual unfamiliarity exchanged between the film-maker and the people to which she still belongs. [s.g.]

DANIELLE ARBID
AUX FRONTIÈRES
ON BORDERS

Un viaggio lungo i confini del territorio Israelo-palestinese, dal Libano all'Egitto. attraversando Siria e Giordania. Un viaggio dall'altra parte, dalla parte degli altri, senza mai passare la linea di una terra sconosciuta eppure dalla fama tanto vasta e terribile; circondare dopo esser stati circondati, osservare mentre si è osservati. Danielle Arbid racconta il mondo arabo attraverso la messa in viaggio di un'ellissi, evitando di registrare l'immagine di un luogo tipico come la Palestina e raccogliendo invece i riflessi sparsi che di esso trova sul suo cammino, lungo la linea di frontiera che ci corre intorno. Un diario di viaggio, una raccolta d'appunti, annotazioni, incontri e testimonianze che diventa saggio antropologico e politico costruito rigorosamente attraverso un avvicinamento senza fine a un centro che forse non c'è, e che certo non si fa avvicinare. [s.g.]

A tour along the Israeli-Palestinian border, from Lebanon to Egypt, crossing Syria and Jordan. A journey on the other side, without ever crossing the boundary of a land as much unknown as infamously, widely notorious; surrounding after having been surrounded, watching while being watched. Danielle Arbid portrays the Arab world putting an ellipsis in motion: she does not record one image of a key place like Palestine, but picks up its scattered reflections that she finds along her path, the front(ier) line running past around us. A travel journal, a collection of notes, sketches, meetings, and testimonies becomes a rigorously constructed anthropological and political essay endlessly moving close to a centre that perhaps is not there, and certainly doesn't let anyone close. [s.g.]



Francia, Libano, 2002, 39', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Rémond Fromont
Montaggio: Agnès Mouchel
Suono: Olivier Hespel
Missaggio: Philippe Baudhuin
Musica: Soapkills
Produttori: Christian Baute,
Jacques-Henri Bronckart
Produzione: Movimento
production, Versus production,
Arte, RTBF, WIP

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellearbid@hotmail.com

Francia, 2002, 39', col.

Regia: Danielle Arbid
Sceneggiatura: Danielle Arbid,
Jihane Chouaib
Fotografia: Jean-François Robin
Montaggio: Dominique Auvray
Suono: Xavier Piroelle
Musica: Vincent Epplay
Con: Marguerite Peltékian,
Maurice Garrel
Produzione: Quo Vadis Cinéma

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellarbid@hotmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



DANIELLE ARBID ÉTRANGÈRE

Margot è una anziana donna, sola. Ha una figlia e una nipote, ma è quasi come se non le avesse: loro non la capiscono, lei non capisce loro. Margot non è francese, viene di lontano, vive a Parigi da molti anni ormai, ma ci vive ancora come se fosse di passaggio, da straniera. A passo svelto, attraversa la città, entra ed esce dalle case dei facoltosi borghesi che le danno lavoro come donna di servizio: entra, ordina, rassetta, pulisce le cose di altri, le stanze, gli oggetti, i rifiuti di altri, poi se ne va, non prima d'aver attraversato con la mente, con gli occhi e con le mani le vite di quegli sconosciuti che a mala pena incontra durante le sue quotidiane ronde casalinghe. Un racconto stranamente ellittico, sospeso tra la prosa descrittiva del documentario e la trasfigurazione romanzesca, disegna la silhouette discreta di un altro dei personaggi sradicati ai quali Danielle Arbid dedica tanta parte del suo cinema. (s.g.)

Margot is an old, lonely woman. She has a daughter and a granddaughter, but it's almost as if they didn't exist: they don't understand her, she doesn't understand them. Margot is not French, she comes from far away. She has lived in Paris for many years now, but she still lives as if just stopping by, like a foreigner. She walks briskly across the city, she comes and goes in the homes of the well-to-do bourgeois families for whom she works as cleaning lady: she comes in, tidies up, straightens up, cleans things that belong to others, rooms, objects, waste that belong to others, and then leaves. With her thoughts, eyes, and hands she goes through the lives of the unknown people that she barely meets during her daily house rounds. A bizarrely elliptical story, suspended between the descriptive prose of the documentary and the transfiguration of the novel, outlines the discrete silhouette of one more uprooted character in the gallery of Danielle Arbid's cinema. (s.g.)

Due film, sei parti, ognuna intitolata a un diverso argomento: sei conversazioni tra donne, amiche e parenti, raccolte intorno al tavolo del tè nel salotto della madre della regista, che le osserva come da una distante platea. Il Libano, i mariti, la famiglia, Dio, il mondo, loro stesse: sedute su divani e poltrone come su una piccola scena teatrale, le donne celebrano un rito del quale sembrano conoscere bene regole e codici, esponendo, consapevolmente e non senza qualche malizia, se stesse oltre che le loro parole, in un gioco sociale che ondeggia tra scambio intimo, pettegolezzo e battaglia verbale, e che si offre all'obiettivo di Danielle Arbid, e allo spettatore, come stilizzazione antropologica della vita libanese. (s.g.)

Two films, six parts. Each one's title refers to a different subject. Six conversations among women, friends and relatives, around the tea table in the living room of the film director's mother, who watches them from behind as if from a distant parterre. Lebanon, husbands, the family, God, the world, themselves: sitting on the sofa and on the armchairs like in a small stage, the women celebrate a ritual of which they seem to know rules and codes very well. With the awareness, not devoid of malice, that they expose themselves along with their words, in a social game oscillating between intimate exchange, gossip, and verbal challenge, they offer themselves to Danielle Arbid's camera as well as to the audience in an anthropological stylization of the Lebanese way of life. (s.g.)

DANIELLE ARBID CONVERSATIONS DE SALON I



DANIELLE ARBID CONVERSATIONS DE SALON II



Francia, Libano, 2003-2004,
29', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Charbel Awad
(episodi 2 e 3) Isabelle Rasavet
(episodio 1)
Montaggio: Tina Baz
Produzione: Movimento
production, Voi Sénart, Centre
national des Arts plastiques,
Danielle Arbid

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellarbid@hotmail.com

Francia, Libano, 2009, 29', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Wissam Charaf
Montaggio: Wissam Charaf
Produzione: Les films Pélleas,
Danielle Arbid

Contatti: Lola Hurel, Les films
Pélleas
Email: lola.hurel@pelleas.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Francia, Belgio, Libano, 2004, 90', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Nelly Quéttier
Suono: Fawzi Thabet, Marc Bastien, Philippe Baudhuin
Musica: Boney M, Blondie, Azar Habib, Fadia Tomb, Buzzcocks
Con: Marianne Feghali, Rawia el-Chab, Laudi Arbid, Aouni Kawass, Carmen Lebbos
Produzione: Quo Vadis Cinéma, Versus production, con la partecipazione di Taxi Films

Distribuzione Italiana:
Contatti: Rossella Chiovetta,
Kitchen film
Email: rossella.chiovetta@kitchenfilm.com

Distribuzione Internazionale:
Contatti: Gisela Wiltschek, Global Screen
Email:
Gisela.Wiltschek@globalscreen.de



DANIELLE ARBID

DANS LES CHAMPS DE BATAILLE IN THE BATTLEFIELDS

Beirut, anni '80, gli anni della guerra. Lina, adolescente, alter ego della regista, affronta le prime esperienze della vita adulta, osservando ancora dal limitare dell'infanzia il mondo che le si muove intorno: i pranzi in famiglia funestati dalle liti tra parenti, i pomeriggi seduti su un muretto, passati a spiare i giovani del quartiere, le ore felici consumate voracemente accanto alla serva della zia, smaliziata e avventurosa donna in erba; il sesso, la guerra, l'odio e la paura, l'amore incerto, la vita e la morte. Nel suo primo lungometraggio a soggetto, Danielle Arbid ricostruisce una cronaca familiare ampiamente autobiografica che tuttavia trasfigura l'autoritratto in un romanzo di formazione: il Libano della guerra civile diventa così lo sfondo dentro lo sguardo limpido di una giovane che ordina il suo orizzonte secondo due gerarchie parallele. Come in una partitura visiva che disegna il diagramma del racconto, l'intensità dei gesti – dalle mani agitate ai baci, dagli schiaffi alle carezze – si affianca e sovrappone alla variazione cromatica della luce producendo infine la superiore armonia dell'emozione. (s.g.)

Beirut, 1980's, the years of the war. Lina, a teenager and the film director's alter ego, tackles the first experiences of adult age, observing the world around her from the edge of childhood: family meals plagued by fights between parents, afternoons spent sitting at the usual hangout, spying on the boys of the neighbourhood, happy hours hungrily consumed near her aunt's servant, an adventurous burgeoning woman who already knows a thing or two; sex, war, hate and fear, uncertain love, life and death. In her debut feature film, Danielle Arbid reconstructs a vastly autobiographical family chronicle that transfigures the self-portrait into a coming-of-age novel. The Lebanon afflicted by civil war becomes the background of the clear gaze of a young person who orders her horizon in two parallel hierarchies. As in a visual composition drawing the diagram of the story, the intensity of the gestures – from the fidgeting hands to the kisses, from slaps to caresses – contributes to and overlaps with the chromatic variation of light, producing at last the higher harmony of emotion. (s.g.)

DANIELLE ARBID NIHNA / NOUS

Due personaggi soli, anzi tre: uno di loro è la regista, Danielle Arbid; il secondo è il padre di Danielle, sano, vivo, dotato di voce e di sguardo, nel passato; il terzo è lo stesso uomo, malato e prossimo alla fine, guardato solo di spalle, senza volto e senza voce, nel presente. Una creatura sul punto di svanire della quale la regista sembra temere la presenza, ma forse ancora di più di subire il terrore dell'assenza. La paura della perdita si confonde con la paura di perdersi. Il Libano è il padre, il padre è il Libano: gli scambi registrati ed utilizzati nel precedente *Seule avec la guerre* vengono qui ripresi come fantasmi d'un simbolo. Il maschio che tiene la pistola sotto al cuscino, che considera l'arma da fuoco una garanzia di pace e di sicurezza, subisce inerme le carezze della figlia che sfrutta la tregua forzata per osare la sua personale eccezione al linguaggio e alla logica della violenza. Danielle Arbid scrive il diario intimo di una perdita capitale. Come altrove, anche qui è la paura a tessere insieme i fili delle immagini, ma, come mai prima né dopo, è la tenerezza e la vicinanza tra due corpi a ordinarne il senso. (s.g.)

Two characters only, or rather three: one of them is the film director, Danielle Arbid; the second is Danielle's father, the healthy, lively version of the past, with a mouth to speak with and eyes to see with; the third is the same man in the present, a very ill one nearing his end. We see him only from the back, no face, no voice. A creature about to go whose presence the film director seems to be afraid of – or maybe, she fears his absence even more. The fear of loss is mixed with the fear of getting lost. Lebanon is the father, the father is Lebanon; the exchanges recorded and used in her earlier *Seule avec la guerre* come back like ghosts of a symbol. The male who keeps the gun under the pillow, considering the fire arm a guarantee of peace and safety, is helpless in front of the daughter's caresses, she who exploits the enforced truce to dare her personal exception to language and to the logic of violence. Danielle Arbid writes the intimate diary of a crucial loss. As in her other films, here too fear weaves together the threads of the images, but tenderness and the closeness of two bodies manage to give sense to the texture as neither before nor since. (s.g.)



Francia, Libano, 2005, 13', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Danielle Arbid
Montaggio: Nelly Quéttier
Musica: Vincent Epplay
Produzione: Groupe de recherches et d'essais cinématographiques - GREC, Danielle Arbid

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

Francia, Libano, 2007, 97', col.

Regia: Danielle Arbid
Consulente alla sceneggiatura:
Antoine d'Agata
Fotografia: Céline Bozon
Montaggio: Nelly Quéttier
Suono: Emmanuel Zouki,
Stéphane Brunclair, Dominique
Gaborieau
Con: Alexander Siddig, Melvil
Poupaud, Yasmine Laffite, Darina
Al-Joundi
Produzione: Marin et Nathanaël
Karmitz / MK2

Contatti: Margot Rossi, MK2
Email: margot.rossi@mk2.com



DANIELLE ARBID
UN HOMME PERDU
A LOST MAN

Copyright Antoine d'Agata

Un incontro casuale tra due uomini: uno è francese, l'altro libanese; il primo è a caccia, il secondo fugge. Tutti e due cercano, in modi e per ragioni diverse, di perdersi. Il francese è un fotografo, l'altro un fuggiasco senza più una storia sua, un nome, un passato. Vagabondi notturni, tra Siria e Giordania, i due attraversano insieme la terra desolata e deserta del sesso a pagamento nelle stanze d'albergo, nella più profonda provincia araba, stringendo una silenziosa e incerta alleanza tra corpi. Mentre il primo – osservatore famelico, feticista dell'immagine immortalata – fotografa e trasforma il secondo, questi guida l'altro dentro e in fondo alle pieghe nascoste della regola sociale e della legge morale. Fino a che il francese prova a ricongiungere l'altro con le sue origini e il suo passato, e il libanese, come reazione, fugge portando a compimento il tentativo di scomparire e dissolversi nell'oblio. Danielle Arbid s'ispira all'incontro con il fotografo marsigliese Antoine D'Agata e con le storie del giornalista e scrittore americano William Vollman per raccontare la dannazione del ricordo e il rifiuto della patria come origine della violenza. (s.g.)

A haphazard meeting of two men: one is French, the other Lebanese; the former is on the prowl, the latter is running. Both are trying to get lost in different ways and for different reasons. The Frenchman is a photographer, the other a fugitive without even a story, a name, a past left. Nocturnal wanderers rambling between Syria and Jordan, they go through the waste land of commercial sex in motel rooms, in the remotest Arabic province, securing a silent, uncertain alliance of the bodies. While the former – an avid observer, a fetishist of the still image – photographs and transforms his Lebanese companion, the latter guides him into and deep down the hidden folds of the social rule and moral law. This works until the Frenchman tries to reconnect the other with his origins and past. The Lebanese's response is to run away, thus accomplishing his attempt to disappear and dissolve into oblivion. Danielle Arbid inspired herself from Marseille-based photographer Antoine D'Agata and the stories of American journalist and novelist William Vollman in order to recount the damnation of memory and the rejection of the homeland to be found at the root of violence. (s.g.)

DANIELLE ARBID
**THIS SMELL
OF SEX**

Un giorno a Danielle Arbid viene chiesto di realizzare un programma per la radio. La regista incontra e interpella donne e uomini che conosce, in Libano, registrando una vasta collezione di racconti intimi sulle idee, le vicende, le esperienze sessuali di una generazione. Qualche tempo dopo la messa in onda radiofonica, quello stesso materiale viene ripreso e impiegato nella realizzazione di un cortometraggio cinematografico. Le parole si rincorrono libere vagando per lo più su uno schermo nero; di tanto in tanto, come se la porta della stanza immaginaria nella quale queste segrete confessioni ci vengono concesse si aprisse per un attimo, sullo schermo compaiono le immagini remote e opache di un super 8 che la regista ha trovato casualmente al mercato delle pulci, una pellicola amatoriale che ritrae figure femminili in una calda atmosfera di intima prossimità. La sensazione e l'emozione così si intrecciano per esplorare il territorio proibito della libertà personale. (s.g.)

One day, Danielle Arbid is asked to realize a radio show. The filmmaker meets and consults women and men whom she knows, in Lebanon, and records a vast collection of a generation's intimate stories on the ideas, events, and experiences regarding sex. A little while after the broadcast, the same material is reused to realize a film short. Words flow freely on a frequently black screen; every now and then, as if the door of an imaginary room in which these secret confessions are given to us opened for an instant, remote, opaque images of a Super-8 appear on the screen. The film-maker found the camera in a flea market by chance along with an amateur film portraying female figures in a warm atmosphere and intimate proximity. Sensation and emotion intertwine to explore the forbidden territory of personal freedom. (s.g.)



Francia, 2008, 20', col.

Regia: Danielle Arbid
Montaggio: Pierre Jampy
Suono: Jassem Hindi, Lionel
Quantin
Musica: Yasmine Hamdan
Con: Carole, Marwa, Tania,
Pierre, Hassan, Ali, Wissam,
Adel, Amin
Produzione: Emmanuel Barrault,
DKB Productions

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellearbid@hotmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Francia, Libano, 2011, 99', col.

Regia: Danielle Arbid
Sceneggiatura: Danielle Arbid, Percy Kemp, Vincent Dieutre
Fotografia: Pierrick Gantelmi d'Ille
Produzione : Les films Pélleas / Maia Cinéma
Con: Darine Hamze, Charles Berling, Fadi Abi Samra, Carole Ammoun
Produttrice esecutiva: Sabine Sidawi
Produzione : Les films Pélleas / Maia Cinéma
Distribuzione: Films Distribution

Contatti: Joris Boyer, Films Distribution
Email: joris@filmsdistribution.com



© Sarmad Louis

DANIELLE ARBID
BEYROUTH HOTEL
BEIRUT HOTEL

Una cantante di night club, un misterioso straniero dall'oscuro passato e un informatore alla disperata ricerca di una fuga lontano dal Libano. *Beyrouth Hotel* non è (solo) quel che sembra: l'incrocio tra *spy story* e *film noir*, con la sua canonica parte di erotismo. Il doppio specchio tra storia d'amore, spionaggio e intrighi familiari che riflette e illumina il paese disegnato sullo sfondo, non sono che un pretesto, la struttura evidente che sostiene una tessitura più fine. L'intreccio del film di genere, i suoi personaggi, le azioni, le parole, i gesti, sono il telaio sul quale Danielle Arbid stende, rovesciandone la superficie, la minuta tela di emozioni e impressioni che dentro di lei sono il Libano. Il pericolo come sottofondo costante, il rischio d'esser presi improvvisamente in un inarrestabile vortice di violenza, l'impotenza e un continuo senso d'oppressione sono la variazione sul tema che la regista modula sulla paura, nota dominante e flusso profondo che accorda e irrorra tutto il suo cinema. (s.g.)

A night club performer, a mysterious stranger with an obscure past, and an informer desperately trying to leave from Lebanon. *Beyrouth Hotel* is not (only) what it seems: the crossover of spy story and noir, including its canonical portion of eroticism. The double mirror between love story, espionage, and family intrigues reflecting and enlightening the country in the background are a pretext, the surface structure supporting a finer texture. The genre-related plot, characters, actions, words, and gestures constitute the framework on which Danielle Arbid spreads out, upside down, the minute web of emotions and impressions which, in her inner self, are Lebanon. Danger as constant undertone, the risk of getting caught in an unstoppable whirlwind of violence, helplessness, and a continuous feeling of oppression are a variation on the theme that the film director plays on fear, the keynote and covert flux that fine-tunes and fuels all her filmmaking. (s.g.)

DANIELLE ARBID
PEUR DE RIEN
PARISIENNE

Una giovane libanese sfugge alle molestie del compagno della zia che la ospita a Parigi. Lina inizia così la sua vita adulta, l'avventura della ricerca della propria identità, correndo via dall'ultima propaggine della famiglia che le è rimasta attaccata addosso dopo la partenza da Beirut. Come una straniera che non riesce a trovare una patria, come una donna che non riesce a trovare un compagno, come un figlio che sfrutta la libertà dal controllo del genitore per esplorare il mondo ancora sconosciuto, così Lina corre, ruba, mente, tradisce ed è tradita, inganna ed è ingannata, ride e piange, un incontro dopo l'altro, un abbraccio, un bacio, un amplesso dopo l'altro. Solo la morte del padre la riporta in Libano, e solo la morte le consente una tregua, la tenerezza come eccezione al linguaggio della violenza. Nel suo film a soggetto più autobiografico Danielle Arbid racconta il Libano guardandolo da lontano, eppure lasciandone sentire la presenza costante e incombente: un'inquietudine profonda all'origine di un'irrequietezza che è sintomo di un dissidio tra il rifiuto e il rimpianto. (s.g.)

A Lebanese young woman who lives with her aunt in Paris manages to escape from the harassment by the latter's boyfriend. Thus for Lina begins adult age, the adventure in search of her identity, running away from the last remnant of family she still had after her departure from Beirut. Just as a foreigner who cannot find a homeland, a woman who cannot find a partner, a child exploiting the freedom from parental control to explore a world still unknown, so Lina hurries, steals, lies, betrays and is betrayed, cheats and is cheated on, laughs and cries, an encounter after the other, a hug, a kiss, an intercourse after the other. Only her father's death brings her back to Lebanon. Only death gives her a truce, tenderness as exception to the language of violence. In her most autobiographical film, Danielle Arbid describes Lebanon watching it from afar, and yet making its constant, looming presence felt: a deep anxiety at the root of restlessness, the symptom of a conflict between rejection and regret. (s.g.)



Francia, Libano, 2015, 120', col.

Regia: Danielle Arbid
Sceneggiatura: Danielle Arbid in collaborazione con Julie Peyr
Montaggio: Mathilde Muyard
Suono: Emmanuel Zouki, Jean Casanova
Produttrice esecutiva in Libano: Sabine Sidawi
Produttori: David Thion, Philippe Martin
Coproduttore: Nabil Akl
Produzione: Les films Pélleas, Maia Cinéma
Distribuzione: Films Boutique

Contatti: Giorgia Huelssse, Films Boutique
Email: giorgia@filmsboutique.com

Francia, Libano, 2015, 23', col.

Regia: Danielle Arbid
Fotografia: Sabine Sidawi
Montaggio: Danielle Arbid con
l'aiuto di Yannick Casanova
Suono: Olivier Touche
Produzione: Danielle Arbid,
Orjouane

Contatti: Danielle Arbid
Email: daniellearbid@hotmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

DANIELLE ARBID ALLÔ CHÉRIE

Beirut scorre fuori dai finestrini di un'auto: ad accompagnare il viaggio, di cui non conosciamo l'inizio e non vedremo la fine, è la voce di una donna – la madre della regista – che dialoga al telefono con una serie interminabile di diversi interlocutori. Sono le persone dalle quali aspetta di ricevere un credito, le segretarie di banche e creditori ai quali la donna chiede di poter rinviare le scadenze dei prestiti ricevuti, i professionisti che la consigliano su come risolvere i conti in sospeso con gli altri. Mentre il tempo passa, la luce del giorno gradualmente diminuisce e poi si spegne definitivamente, la voce della donna diventa sempre più agitata e piena d'angoscia, il viaggio per le vie di Beirut sembra sempre più assomigliare alla disperata corsa in un labirinto senza uscita. Danielle Arbid dirige il suo film forse più esplicitamente centrato su un'atmosfera, un'emozione: un piccolo racconto del terrore che descrive il ruolo del denaro nel Libano contemporaneo. (s.g.)

Beirut files past our eyes through the windows of a car. The voice of a woman speaks over the journey, of which we haven't seen the beginning and won't see the end either. It is the film director's mother talking on the phone with an interminable series of different interlocutors, such as people whom she expects to grant her a credit, bank secretaries, creditors whom the woman asks to delay loan deadlines, or professionals advising her on how to settle outstanding accounts with others. Time goes by, the daylight gradually wanes and then disappears, and the woman's voice gets more and more tense and anguished, while the ride through the streets of Beirut increasingly feels like a desperate race across a dead-end maze. This film of Danielle Arbid is possibly her work that most explicitly focuses on an atmosphere, an emotion: a little horror story describing the role of money in contemporary Lebanon. (s.g.)



VIENNALE

Vienna International Film Festival



OCTOBER 19 – NOVEMBER 1, 2017

www.viennale.at



**I MESTIERI DEL CINEMA
THE TRADES OF CINEMA**

**OMAGGIO A SERGIO OKSMAN
HOMAGE TO SERGIO OKSMAN**

L'ESISTENZA COME SCRITTURA E POSSIBILITÀ IL CINEMA DI SERGIO OKSMAN

A CURA DI DANIELE DOTTORINI

Il lavoro di Sergio Oksman si presenta immediatamente come una ricerca incessante, un processo di continuo *apprentissage* lungo i sentieri del cinema del reale. Nella produzione più personale del regista brasiliano ormai da tempo trapiantato in Spagna si agitano costantemente una serie di temi che interrogano in profondità la forma cinema e in particolare la forma documentaria. C'è una sorta di consapevolezza costante nelle immagini di Oksman: la coscienza di una indeterminatezza del reale che richiede, ad uno sguardo documentario, un'operazione di messa in forma, di scrittura. In *La Estetición* (2004) tale consapevolezza emerge proprio all'interno del film. Nato come prodotto televisivo, il ritratto di una donna sopravvissuta ad Auschwitz. I suoi racconti incredibili diventano, per il regista, l'occasione di riflettere sulla capacità di affabulazione di un personaggio, e per lo spettatore la possibilità di interrogarsi sullo statuto di verità di una testimonianza. Quello che inizialmente è un documentario tradizionale diventa il diario di un set, in cui il rapporto tra regista e attrice mostra la costruzione, l'elaborazione di un discorso a partire da una memoria personale. È la particolare forma del film, che mostra il fuori campo, riscrive i dialoghi, rivela il lavoro del cinema a costituire, a posteriori, una forma di scrittura dell'evento reale. Emmi, l'anziana donna-testimone rivela così la sua trasformazione in attrice di fronte alla macchina da presa; Sergio, il regista, diventa un personaggio del film: la sua voce scandisce e determina i discorsi e i racconti del personaggio, trasformando in performance la testimonianza della donna. La scrittura del film è in Oksman anche la sua particolare disposizione, la scelta del dispositivo (scenico, di montaggio, di messa in situazione) che determina la possibilità dell'incontro, della parola, del racconto. In *Goodbye, America* (2006), il vecchio attore di fronte allo specchio parla e racconta la sua vita mettendo in gioco la sua doppia immagine di personaggio e di attore. In *Gilberto Gil, un ministro en directo* (2006), il musicista brasiliano si alterna tra la sua doppia immagine di artista e di ministro della cultura. In entrambi i film corpi e personaggi sono esplorati proprio in funzione della loro capacità di produrre altre immagini di loro stessi, di vivere, di fronte alla macchina da presa, nuove vite e rappresentazioni di sé. Nuove possibilità di esistenza.

Il cinema documentario moderno, come diceva Deleuze, mostra il rapporto con il reale come scelta, decisione, ma soprattutto come affabulazione, costruzione, rimodulazione. Dunque mostra con assoluta trasparenza il meccanismo stesso del cinema. È in questo senso che non si parla di cinema-verità, ma di verità del cinema, diceva il filosofo francese.

La verità del cinema: è questo, in fondo, il solco in cui si colloca il percorso sempre aperto di Oksman. La scrittura filmica diventa infatti la modalità con cui le immagini dei personaggi si rivelano come tali, mostrano cioè il desiderio di ogni soggetto di essere altro da sé. Mostrando, allo stesso tempo, le modalità con cui il cinema svela il diventare personaggio di ogni corpo, la costruzione poetica del reale. *Notes on the Other* (2009) e *A Story for the Modlins* (2012) diventano allora due film teorici, oltre che due possibilità di racconto. Nel primo come nel secondo, gli elementi dispiegati vengono montati insieme al fine di costruire un percorso che



Sergio Oksman
O futebol

assomiglia a quello di un romanzo o di un racconto letterario. Personaggi reali – Hemingway, i suoi sosia, o la famiglia di un uomo che fallisce nel suo desiderio di diventare attore e artista – sono la materia prima di una riscrittura poetica del mondo, di una indagine sul desiderio di essere altro da sé. Le tante vite vissute dalla famiglia Modlin e dal suo capofamiglia Elmer; la frase mantra che Hemingway ripete in *Notes on the Other* dopo aver visto un uomo cadere a terra travolto dai tori a Pamplona («I am him, I am him») sono i *leitmotivs* di un desiderio che il cinema e la letteratura hanno sempre portato al loro interno, come loro stessa essenza. Ma di quale desiderio si tratta? È, ad esempio, il desiderio di James Stewart in *La donna che visse due volte* (*Verigo, 1958*); quello di trasformare Judy in Madeleine, di farla tornare in vita, di dare vita ad un fantasma è in fondo uno dei desideri più potenti del cinema: vivere appunto due volte, avere altre possibilità di vita («You're my second chance!» grida Scotty a Judy nel capolavoro hitchcockiano).

Il cinema di Oksman lavora lungo questa direzione, riscrivendo esistenze reali come se fossero personaggi di finzione, costruendo meccanismi narrativi che inventano certo, che permettono il fluire di storie e connessioni non scontate, ma che proprio così facendo rendono conto del reale da cui prendono le mosse. La differenza fondamentale infatti rispetto al dispositivo hitchcockiano è che, nel cinema di Oksman, non si tratta di riportare in vita i morti, ma di rendere visibili i doppi, gli impostori, le finzioni e le affabulazioni delle nostre esistenze. Doppi reali, non fantasmi. In *O futebol* (2015), la struttura ideata da Oksman e Carlos Muguira (da lungo tempo stretto collaboratore e in un certo senso co-autore del regista brasiliano) è quella del gioco del calcio: due personaggi (il regista e suo padre), la scansione narrativa determinata dalle partite dei mondiali brasiliani del 2014. Regole che determinano la struttura del film, e trasformano i personaggi in attori di se stessi. Ma è il reale ad irrompere improvviso, inatteso, come evento imprevedibile, in questa struttura così ordinata. Un reale che può emergere proprio dalle pieghe della forma, proprio dalla volontà incessante di una scrittura che, ben lungi dal mettere ordine al caos, permette invece di farci vedere l'imponderabilità del mondo.

EXISTENCE AS WRITING¹ AND POSSIBILITY THE CINEMA OF SERGIO OKSMAN

BY DANIELE DOTTORINI

The work of Sergio Oksman presents itself like an unceasing research, a process of continuous *apprentissage* along the paths of the cinema of the real. The most personal production of the Brazilian film-maker, now relocated to Spain, features a series of themes that question thoroughly the cinematic form in a general sense, and more particularly the documentary form. A sort of constant awareness can be found in Oksman's pictures: the awareness of the indeterminacy of reality. With a documentary outlook, this requires a process of "mise-en-form," of writing. In *La Estetición* (2004), this awareness is to be found within the film. Initially conceived as a product for TV, the portrait of a woman who had survived Auschwitz and her unbelievable stories become for the film-maker an opportunity to reflect on a character's capacity for fabulation, and for the viewer a possibility to wonder about the status of a testimony's truth. What had started as a conventional documentary becomes instead the *diary of a set*, in which the relationship between film director and actress exposes the construction and processing of a discourse departing from personal memory. It is the peculiar form of the film – which shows what lies off-screen, re-writes the dialogues, unravels the work of cinema – that constitutes a form of *a posteriori* writing of the real event. Thus, Emmi, the old woman-witness, reveals her transformation into actress in front of the camera; Sergio, the film director, becomes a character in the film; his voice sets and determines the character's words and stories, transforming the woman's testimony into a performance. In Oksman, the writing of film also takes the form of its particular arrangement, the selection of a device (as far as scene, editing, or situation are concerned) that determines the possibility of encounter, speech, and storytelling. In *Goodbye, America* (2006), the elderly comedian in front of the mirror talks and goes back on his life putting his double image as character and actor on the line. In *Gilberto Gil, un ministro en directo* (2006), the Brazilian musician alternates between his double image as artist and Minister of Culture. In both films, bodies and characters are explored precisely in function of their capacity to produce other images of themselves and to live new lives and self-representations before the camera. New possibilities of existence.

According to Deleuze, modern documentary cinema shows the relationship with the real by choice, decision, but primarily in terms of fabulation, construction, re-modulation. Therefore, with absolute transparency it exposes the very mechanism of cinema. In this sense, the documentary is not about *cinema vérité*, but the truth of cinema, said the French philosopher.

The truth of cinema: after all, this is the line followed by Oksman with his forever open works. Film writing, in fact, becomes the device whereby the images of the characters are revealed as such, showing the desire of all subjects to be other than themselves as well as the manners in which film exposes how all bodies become characters, i.e. the poetic construction of the real. *Notes on The Other* (2009) and *A Story for The Modlins* (2012) can then be considered two theoretical films as well as two possibilities of storytelling. In both, the elements displayed are edited together with the aim of constructing a journey that resembles a novel's or literary

story's. Real characters – such as Hemingway, his doubles, or the family of a man who fails in his desire to become an actor and artist – are the raw material for a poetic rewriting of the world, an exploration of the desire to become other than oneself. The many lives lived by the Modlin family and their head, Elmer; the mantra repeated by Hemingway in *Notes on The Other* after seeing a man fall to ground and crushed by the bulls in Pamplona ("I am him, I am him"); these are the *leitmotive* of a desire that film and literature have always carried within, it is their own essence. But what desire is this? For example, it's James Stewart's desire in *Vertigo*, to transform Judy in Madeleine, restore her to life, give life to a ghost, basically one of the most powerful desires of film: precisely, to live two times, to have other chances at life ("You're my second chance!" shouts Scotty to Judy in Hitchcock's masterpiece).

The cinema of Oksman works along this direction, rewriting real existences as if they were fictional characters, constructing narrative mechanisms that invent indeed, letting non-obvious stories and connections flow; by doing so, they account for the real from which they depart. Actually, the main difference of Oksman's works when compared to Hitchcock's device is that the cinema of Oksman is not about restoring the dead to life but making the doubles, impostors, fictions and fabulations of our existences visible. Real doubles, not ghosts. In *O futebol* (2015), the structure conceived by Oksman and Carlos Muguiro (long-time close associate, and in some way co-author, of the Brazilian film-maker) is moulded on the football game: two characters (the film director and his father) in a narrative whose development is set by the matches of the 2014 Brazil world championship. These rules determine the film structure and transform the characters into actors playing themselves. But the real bursts in suddenly, like an unpredictable event, in this well-ordered structure. A reality that can emerge precisely from the folds of form, the incessant will of a writing that, far from putting chaos into order, lets the world's imponderable nature through.

NOTE

1. Throughout the following texts, by "writing" we mean a particular manner of constructing form and narrative in the cinema of the real using the tools of cinema, from shooting to editing. Departing from real elements – documentary footage, stock footage, texts, and documents – the writing of a film is akin to a sort of processing of a novelistic story whose raw material is reality. In this sense, writing is the way in which the documentary appropriates the techniques of the novel, thus exposing the tight relationship between image of the documentary and forms of the fantastic.

LA TEORIA DELL'IMPOSTORE

Conversazione con Sergio Oksman

A CURA DI DANIELE DOTTORINI

Inizierei questa conversazione sulle forme della scrittura del documentario da un film che per me rappresenta una sorta di punto di svolta nel tuo percorso, *La Esteticién*. Questo perché è un film che racconta anche la sua trasformazione. Le prima sequenza dopo il prologo, infatti, è montata come un documentario standard: le immagini del personaggio e la sua *voice off* che si racconta. All'improvviso questo movimento si interrompe, lo schermo diventa nero e si ascolta una conversazione telefonica tra te e la protagonista del film, in cui dici di voler cambiare il progetto iniziale per fare un altro film. Da questo punto in poi il film cambia completamente, mostrando il *suo* lavoro, il lavoro stesso del film.

Non è stato un movimento coerente, qualcosa di meditato. Fino a quel momento mi trovavo a mio agio nel mio percorso, nella formula giornalistica con cui costruivo ogni lavoro, indipendentemente dal tema che stavo affrontando. Il mio approccio al documentario non era altro che quello di chi fa reportage lunghi e, fino a quel momento, ne ero soddisfatto. Quel film nasce invece da una frustrazione. Avevo proposto alla televisione un documentario-reportage su questa signora, che io conoscevo fin da quando ero piccolo. Il direttore della televisione aveva accettato la proposta, ma insisteva sul fatto di costruire un lavoro di stampo giornalistico, in cui fosse possibile verificare se il racconto della signora fosse o meno veritiero. Tutto questo accadeva quasi vent'anni fa. E io ripenso a quello che ero allora, un ragazzino abbastanza ingenuo. Per questo il film non mi fa vergognare. Per molto tempo l'ho tenuto chiuso in un cassetto, ma so che è un film fondamentale nel mio percorso. Avendo ascoltato migliaia di volte i suoi racconti, con le stesse parole, gli stessi esempi, secondo quel modo di ripetere i racconti che tutti abbiamo, sentivo che mi interessava molto di più la decostruzione di questo discorso piuttosto che fare qualcosa di stampo giornalistico. Quei racconti incredibili sulla sua esperienza ad Auschwitz, se fosse stato tutta un'invenzione sarebbe stato meraviglioso. Cercai di convincere il funzionario televisivo ad abbandonare l'idea dell'inchiesta e lasciare spazio solo alle parole della signora, al suo racconto, lasciando libero ogni spettatore di crederle, oppure no. Non accettò, per cui feci il mio lavoro, confezionai un film televisivo di cinquanta minuti, di stampo tradizionale e lo consegnai alla televisione. Poi sono stato due anni a riguardare il materiale, cercando di decidere cosa fare. Quello che è emerso è una sorta di analogia tra la figura del regista, che manipola il materiale, e il personaggio, che manipola la sua storia. Però quello che ti sto dicendo è un discorso creato a posteriori e in fondo vorrei avere ora la freschezza e la mancanza di consapevolezza che avevo in quel momento. Poco tempo fa ho preso un caffè con una amica che lavora nella stessa scuola dove lavoro io: è una bravissima regista e insegnante. Abbiamo alcuni studenti in comune, tra cui uno studente il cui lavoro quest'anno è stato uno strepitoso insuccesso. Abbiamo parlato di que-

sto quel giorno, e lei mi diceva: "Certo, il problema è che lui ha visto l'opera completa di James Benning. Se non l'avesse fatto, non avrebbe realizzato quel film fallimentare". Ha fallito dunque perché conosceva troppo bene Benning; magari avrebbe fallito lo stesso, ma il senso è un altro. Io all'epoca del film non avevo visto tutto Benning e di fronte alla difficoltà, quando non sapevo bene cosa fare, come portare avanti il film, ho iniziato a sperimentare liberamente al montaggio. Ero più libero di lasciarmi andare all'intuizione. Volevo allontanarmi radicalmente da una struttura comoda, così ho iniziato a giocare. La cosa mi sembrò interessante, ma non avevo ancora idea di come quel materiale potesse trasformarsi in un film. Per molto tempo ho pensato che si trattasse di un esperimento fallito, ma ora no. Ora so che all'interno del mio percorso è stato importante. È vero, come dici, che al terzo minuto c'è una svolta nel film, ed è come se ciò corrispondesse ad una svolta nei miei interessi. D'altra parte mi ha anche condannato alla povertà, al passare da un comodo lavoro in televisione all'indigenza tipica del documentarista spagnolo. Però apprendi una cosa fondamentale: che non ci sono formule, ma in ogni film sperimenti tu stesso una forma.

È un processo di scrittura a posteriori, che si è sviluppato durante il montaggio.

Absolutamente. Ti dico di più: all'inizio quel materiale mi dava fastidio, mi sentivo come ostaggio di quelle immagini filmate da me. Solo dopo molto tempo ho iniziato a vedere quel materiale come estraneo, come se fosse *found footage*, e questo era l'unico modo di lavorarci per me. Anche perché io sono in quel film anche come personaggio e ho dovuto vedermi come personaggio del film, non come me stesso. Mi espongo molto nel film e sdoppiarmi, vedermi come personaggio è stato importante. Tanto da non rendermi conto di come mi esonevo. Mi ricordo che, ad un festival, dopo la proiezione, una signora del pubblico – credo fosse danese – commentò: "Sembri una brava persona, ma in realtà sei veramente un figlio di puttana". Mi colpì molto, perché io non mi riconosco in quel commento, nel film io sono un personaggio creato, manipolato. Le frasi che si sentono sono state registrate in un secondo momento. In quel momento stavo facendo un esperimento: quello appunto di trasformarmi in un personaggio. Se la protagonista parlava degli esperimenti di Mengele, perché io non potevo trasformarmi in una sorta di Mengele? Quindi ho ridoppiato la voce del regista (cioè la mia) usando parole più dure, assumendo toni più autoritari, proprio per continuare questo parallelismo. È una menzogna, dunque. Così come in *O futebol* io non sono il figlio del personaggio, anche se abbiamo lo stesso cognome, così come il personaggio non è mio padre. In forma intuitiva, con *La Esteticién* ho iniziato un processo di creazione di personaggi, a partire dal personaggio del regista. Per questo si tratta di un film realizzato totalmente al montaggio, proprio per il fatto che è stato in fase di montaggio che ho potuto sperimentare questa forma radicale. Per molto tempo, ti dicevo, il film poteva sembrare una sorta di esperimento di metalinguaggio – cosa che ritengo molto noiosa e sorpassata –, ma in realtà, rivedendolo poco tempo fa mi è piaciuto, proprio perché ne riconosco l'importanza nel mio percorso personale. Per molto tempo mi sono anche vergognato del film, di ciò che mostra e di ciò che racconta. C'è un momento nel film (non ricordo se è poi confluito nel montaggio finale), in cui la signora racconta del suicidio di sua madre, e si sente la mia voce dire: "Le dispiacerebbe ripetere questa parte sul suicidio di sua madre?". Ora come ora non potrei mai fare una cosa del genere; ora sono diventato una persona da una parte più sensibile, dall'altra più abbruttita, perché all'epoca tutto questo era anche il frutto di una giovanile ingenuità, dovuta anche ad una mancanza di riferimenti.



Sergio Oksman
A Story for the Modlins

Anche per questo è un film molto libero, che permette di rivedere con altri occhi i tuoi lavori precedenti. Alcuni dei quali, per quanto prodotti per la televisione, mostrano già la volontà di eccedere, di uscire fuori da canoni e formule prefissate. Mentre un film come *Gaudi en la favela* è strutturato secondo un "genere" prefissato, altri film presentano elementi diversi. Penso ad esempio a *Gilberto Gil*, il film che hai girato quando il famoso cantautore era diventato ministro della cultura del governo Lula. Un film in cui hai utilizzato uno stile osservazionale.

Osservazionale, sì, ma non fino in fondo: arriva fino ad un certo limite. Certo, non c'erano molte delle cose che si vedono spesso in televisione, interviste, immagini di repertorio, ma di fatto era uno stile ibrido, pensato per la televisione. Forse sarebbe stato meglio farlo utilizzando fino in fondo i codici della televisione. Così com'è ha una forma sospesa.

Lascia che ti racconti un aneddoto, per spiegare meglio. In un viaggio di due settimane, nella prima faccio le riprese per *La Estetición* e la settimana successiva giro *Gaudi en la Favela*. Ho girato i due film con la stessa troupe. Ho approfittato del viaggio e, visto che avevo poco denaro, ho girato due film anziché uno. Però l'esito dei due film è stato opposto. Per *La Estetición* si è trattato di attraversare anni di sofferenza e incertezza, di passare attraverso la sofferenza.

Hai sottolineato con forza l'idea, nella scrittura, della costruzione del personaggio, della costruzione di se stesso come personaggio in un certo senso finzionale. È un movimento che somiglia a quello di un romanziere che scrive in prima persona. Non si tratta di pensare il film come forma letteraria (qualsiasi cosa si intenda con ciò), ma di pensare quella letteraria come metafora potente, dispositivo filmico. Se penso a *Notes on the Other*, il film è tutto sulla costruzione di personaggi, una sorta di vortice di identità fittizie, in questo molto simile a un film come *A Story for the Modlins*.

Quello che dici ha molto a che fare anche con la costruzione di se stessi. Quando lavoro ad un film, io passo molto più tempo a pensare alla metodologia d'approccio piuttosto che al "tema" del film. Come fare questo film? Come farlo in questo momento della mia vita? Come avere un'idea, come avvicinarmi? In fondo i miei film sono tappe di questo processo di *apprentissage*, che suona bello, ma in realtà è molto faticoso. Magari avessi avuto all'epoca i professori che sono ora nella scuola dove insegno e qualcuno mi avesse insegnato ciò che noi insegniamo ai nostri studenti: avrei risparmiato vent'anni. Io imparo facendo e continuo ad imparare. E sono una persona tendenzialmente molto insicura, anche se lo sono sempre meno perché sono più consapevole dei margini di ignoranza che ho. Ogni film è certamente una creazione di personaggi e un lavoro di messa in scena di me stesso. In un certo senso sono più presente in *Notes on The Other* che in *O futebol*, paradossalmente, nel senso che vedo quei personaggi molti più simili a me. A questo punto vorrei aprire una parentesi. Anche se ti sto parlando di una pratica dell'impostura, io sono un impostore in un senso particolare. Ad esempio, adesso siamo qui, stiamo facendo un'intervista e io parlo con te. Siamo arrivati ad un punto in cui io non so se quello che sto dicendo sia il frutto di un mio pensiero o non sia il montaggio di una serie di frasi e pensieri che vengono da altri, da Carlos Muguro, con cui lavoro da anni, a Emilio Tomè, lo sceneggiatore che ha lavorato con me a *A Story for the Modlins*. Io mi sento un gran impostore in questo senso, perché sì, credo di avere qualità, ma i film che faccio non mi rappresentano totalmente. Io non sono quei film, i film mi eccedono, sono il frutto del lavoro di più di una persona, e i titoli di testa o di coda non rendono giustizia di tutto questo. I miei film sono in realtà anche i film di quelli che hanno lavorato alla loro realizzazione. E non dico questo per falsa umiltà, ma perché è realmente così. Per cui mi è difficile adesso parlare sapendo che quello che sto dicendo è in realtà stato detto da altri. In un certo senso non so bene se e in che misura sia un bravo regista, che talento abbia, o se non sia semplicemente un bravo produttore, che ha la capacità di discernere, di capire che film fare e quando un film è finito. Certo, questo è anche il compito specifico del regista, quello di sapere quando il film si può considerare finito, cosa che è difficilissima da decidere. Per cui io parlo con te e sono consapevole che sto costruendo un personaggio di fronte a te.

In fondo stai parlando di una modalità che appartiene alla nostra vita quotidiana, in quanto esseri sociali, sempre consapevoli dei vari ruoli che assumiamo di volta in volta in quanto attori sociali. Lavorare sulle molteplici costruzioni dei nostri personaggi significa rendere conto anche di questo.

Mi è venuto in mente recentemente un aneddoto della mia infanzia. Quando ero piccolo ho preso lezioni di nuoto e le prime lezioni non erano in piscina, erano fuori dall'acqua. Ci mettevano in fila di fronte ad un muro e ci insegnavano a dare bracciate. Ieri ripensavo a questo episodio e pensavo: "Accidenti, questa è l'immagine di quello che faccio, quaranta anni cercando di comprendere l'amore, di essere regista e scrittore, dando bracciate fuori dall'acqua!". È terribile, no?

Forse troppo...

Forse, ma bisogna buttarsi in acqua, Daniele!

Anche per questo, forse, lavorare con altri, creare un rapporto può essere importante. Questo lo sottolinei spesso nei tuoi scritti, nelle tue interviste, parlando dei film che hai fatto. Soprattutto emerge spessissimo l'importanza del lavoro di Carlos Muguero, che tu consideri un co-autore dei tuoi film. Mi piacerebbe sapere come si sviluppa il vostro lavoro insieme.

In *Notes on The Other*, che non è il primo lavoro che ho fatto con Carlos, c'è un meccanismo interessante. Carlos nel 2004 mi manda un testo scritto da lui, quasi per scherzo. Quindici pagine dove Carlos racconta, e io non sapevo se fosse vero o inventato, la storia di Hemingway che, dalla sua finestra, osserva l'uomo cadere a terra. Era un testo che lavorava sull'idea del doppio, immerso in una atmosfera fantastica. Che è ciò che appassiona Carlos, che afferma sempre che il documentario è la prima manifestazione del genere fantastico. Letto il testo decido di farne un film. Trovo un produttore e inizio a lavorare con Carlos al progetto. Ad un certo punto Carlos mi dice: "Vai a Pamplona, in questo luogo preciso; piazza la camera alla finestra e aspetta: prima o poi vedrai apparire il fantasma di Hemingway". Io ero ovviamente molto scettico, ma decido di fidarmi di Carlos. La prima cosa che capisco era che Carlos mi aveva ingannato. Una volta arrivato all'hotel, mi rendo conto che da quella finestra non si vede l'angolo della strada in cui è caduto il corpo dell'uomo. Comunque decido di filmare lo stesso, senza risultato in effetti. Allora dico a Carlos che mi ha ingannato, e lui mi dice di aspettare ancora. Poco dopo ricevo una telefonata da un produttore della televisione basca che mi dice di volermi presentare una persona. Quella persona era John Hemingway, il nipote dello scrittore. Carlos, che era con me, si volta e mi dice: "Che cosa ti avevo detto?". Scoprii allora che il nipote di Hemingway si trovava nello stesso hotel dove mi trovavo io e questo mi fece pensare inizialmente che doveva essere lui il perno del film. Per molto tempo però ho lavorato con molta difficoltà. Il film non procedeva. Avevo pensato infatti di lavorare seguendo la linea che aveva dato Carlos al film, quella cioè di una storia di fantasmi. Ad un certo punto Carlos se ne va, mi dice che il film era mio, che io dovevo portarlo avanti. In quel momento mi rendo conto che la dimensione del fantasma mi interessava meno di quella dell'impostura. Mi interessava infatti la figura di Hemingway come impostore, mi interessava la figura dell'impostore rappresentata dal fotografo figlio dell'uomo caduto a terra, che sembra correre un rischio ma che è in realtà in una posizione protetta. Dopo una settimana in cui mi sono rinchiuso nella camera dell'hotel ho 'trovato' il film. Carlos è stato molto importante in questo processo. Era un film che nasceva da una collaborazione con lui, ma io ho dovuta farla mia. Era una delle prime volte che lavoravo con Carlos, ora posso dire che i nostri interessi collimano maggiormente. Nelle note di regia ho messo una frase: "L'ultimo trofeo del cacciatore è la sua propria testa". E in certo senso il desiderio del figlio di incontrare il padre attraverso le foto scattate dal punto in cui il padre era caduto rappresenta proprio questo.

In un certo senso questo movimento dell'impostura passa attraverso la moltiplicazione dei doppi che è il movimento caratterizzante il tuo cinema.

Volti, maschere; i personaggi di Hemingway, i doppi di Hemingway, ma anche la maschera di bellezza dell'estetista, i personaggi dei Modlins, la maschera del nonno della serie TV "I mostri". Questo è un tratto comune dei miei film, ma anche un elemento comune della cultura brasiliana: la confusione tra ciò che si è, tra ciò che si vorrebbe essere, ciò che si crede bisognerebbe essere



Sergio Oksman
O futebol

in funzione dello sguardo dell'altro. Il brasiliano è questa immagine molto infantile e credo che questo elemento sia costantemente presente nei miei film. Pensa a *La Esteticién*: una donna che desidera essere un'attrice, che inventa/racconta una storia d'amore con Mengele, che probabilmente non si avvicinò mai a lei. Ma questa caratteristica è forse propriamente americana, vicina all'idea dell'America che noi abbiamo, di un paese sempre molto adolescente. Pensa allora all'anziano attore che, in sala trucco, diventa una maschera, la maschera del mostro in *Goodbye, America*. I Modlins sono molto infantili, così come l'estetista, o i partecipanti alla gara dei sosia di Hemingway a Key West. Mio padre stesso, in *O futebol* è molto infantile. Mette insieme montagne di parole, ma non è capace di raccogliere veramente e salvarsi attraverso di esse. Conosce centinaia di nomi di giocatori di calcio, ma continua ad essere un bambino in fondo. Sento che mi sto avventurando in un terreno delicato e già altre volte quello che ho detto è stato mal interpretato. In fondo, il mio rapporto con i personaggi dei miei film somiglia a una pratica di esorcismo. Sommandoli insieme, nel fondo del loro essere c'è tutto quello che io non voglio essere, proprio perché li riconosco in me. Perché quei tratti – dei Modlins, dei sosia di Hemingway, del nonno de "I mostri", dell'estetista, ecc. – io li vedo in me, sono i ritratti di persone che vivono o hanno vissuto esteriormente a se stessi. E fare questi film mi serve anche come parte di un processo di autoconsapevolezza dei miei fantasmi interni. Più vado avanti, più questo processo continua e più diventa difficile per me sapere quali film fare.

Sembra delinearci una dinamica conflittuale quasi necessaria con i personaggi certo, ma anche con le immagini in se stesse, con il cinema stesso, con la propria pratica di cineasta.

Assolutamente sì. Quando uscì *Goodbye, America*, in una rivista brasiliana venne pubblicata una mia intervista e, accanto al mio nome, nel titolo, si leggeva "Il premiato regista brasiliano radicato in Europa". Quel giorno mi chiamò al telefono mio fratello e, commentando l'intervista, disse: «Che buffo, come raccontare menzogne utilizzando solo verità! "Cineasta"? ma tu non sei un regista, sei un giornalista, un cine-reporter! "premiato"? ti hanno dato un premio una volta in un festival che non conosce nessuno. "Radificato in Europa"? ma tu non vivi in Europa, vivi in Spagna, e la Spagna in realtà è una parte del Messico attaccata all'Europa!». Ecco questo aspetto del raccontare menzogne utilizzando solo verità mi accompagna continuamente, o meglio, mi ha accompagnato per lungo tempo. Se a lungo io non mi sono riconosciuto nell'appellativo di cineasta, ora, da un po' di tempo sento che questo termine mi appartiene di più. Forse è proprio con *O futebol* che questa trasformazione è giunta a maturazione. Ora non sento più di essere un dilettante, ma di fare film che sono occasione per me di riflessione, di pensiero attraverso le immagini.

Questo è molto chiaro. *O futebol* costituisce un ulteriore punto di svolta, non solo perché è un lungometraggio e si distanzia quindi dai corti e dai medi "concentrati" come *Notes of the Other* o *A Story for the Modlins*, forse perché lì tu porti alle estreme conseguenze questa dinamica di cui parli, e di cui parlava anche Deleuze, del documentario come raddoppiamento dei soggetti, come messa in immagine di un Io che diventa personaggio di se stesso. È già questo è parte integrante di ciò che da sempre chiamiamo documentario, e non riconoscerlo è uno dei pregiudizi più persistenti nei confronti del cinema del reale.

Chi non riconosce questo non ha mai visto Flaherty, Jean Rouch o Buñuel. È tutto già lì.

Anche in questo senso ho visto *A Story for the Modlins* e *O futebol* come due degli esempi più lampanti di come un uomo produca se stesso come personaggio, proprio in senso deleuziano; dall'apparizione nel film di Polansky alle tante esistenze di Elmer Modlin, al farsi personaggi di se stessi in *O futebol*.

Anche come spettatore, mi rendo conto che i film che mi interessano sono sempre film che mettono in questione il cinema. E questo si ripercuote nella mia attività di regista. È quello che ho cercato di fare nei due film di cui parli, di costruire forme che mettessero alla prova temi cinematografici, oltre ai temi di cui parla il film, però per me è molto più difficile ricostruire un processo di realizzazione di un film. Posso parlare del film una volta finito, costruire un discorso sul film a posteriori, cosa che faccio sempre, ma ricostruirne le tappe è più difficile, anche perché i processi sono complessi e non prevedibili. A proposito de *The Modlins*, ad esempio, posso dirti che ci sono state tante versioni del film. E che sin dall'inizio abbiamo deciso, con Carlos (che poi anche questa volta ha deciso di abbandonare il film, affinché fossi io a finirlo) di lavorare sui materiali d'archivio digitalizzandoli, facendogli perdere in un certo senso la loro dimensione materiale. Però, se non fossimo passati attraverso quindici versioni diverse del film, non saremmo mai arrivati a quest'ultima, che è quella che tu hai visto. Ogni passaggio ha

aggiunto e assorbito qualcos'altro. È difficile quindi ricostruire un processo che è durato tre anni e mezzo in totale. Però posso parlarti di alcune decisioni, come ad esempio quella che doveva essere un cortometraggio, che non si poteva prolungare il film oltre una certa durata. Bisogna creare un universo filmico coerente, per cui bisogna essere pronti ad accettare che molte cose saranno lasciate fuori, non importa quanto siano belle o quanto siamo legati a quelle immagini, o quanto siano in sé forti. Per esempio, una delle cose che ho deciso di tagliare è il fatto che la maggior parte dei dipinti della Signora Modlin erano ritratti di Francisco Franco. Questo non potevo metterlo nel film, avevo già fatto un film su una donna innamorata di Mengele, non potevo farlo anche questa volta! Ma mi interessava il lato torbido di questa famiglia, questa madre molto autoritaria e mascolina, quest'uomo sottomesso, quasi schiavo, il figlio traumatizzato dalle violenze familiari; una serie di continui rovesciamenti dei ruoli classici della famiglia modello. Anche per questo vedo connessioni con i personaggi dei miei altri film. Non saprei come chiamare questo territorio mobile e oscuro dove mi muovo spesso, ma, come mi ha detto recentemente Carlos Muguero, il mio prossimo film dovrà necessariamente essere più solare. Carlos ha anche suggerito di lavorare con un'attrice bellissima... ma la sua idea di attrice bellissima è Julie Christie, che è sicuramente una delle attrici più belle della storia del cinema, ma adesso ha 75 anni. Quindi ricadiamo sempre nello stesso territorio.

Si tratta allora di accettarlo o di decidere per un cambio radicale di direzione...

Sì, è vero, per questo però penso che in realtà, come accennavi prima, *O futebol* costituisce un punto di svolta. Io credo che tutti i film che ho fatto fino a *O futebol* siano accomunati da questa volontà di decostruire il passato dalle tracce filmabili del presente. Nel mio ultimo film c'è in atto, secondo me, un rovesciamento, un nuovo *apprentissage*, che è: "come inventare il futuro". Questo mi dà sicuramente più timore, perché inventare o ricostruire il passato partendo da tracce anche invisibili o dimenticate nel presente è altra cosa rispetto al meccanismo di *O futebol*, dove tu inventi un dispositivo, un artificio affinché le cose accadano di fronte alla macchina da presa. È una grande messa in scena realizzata attraverso elementi reali: un padre, un figlio e i mondiali di calcio in Brasile. Ma il percorso ti sfugge di mano, il personaggio muore e per giunta è mio padre. Si sta creando il dispositivo filmico che permetta di far sì che il reale avvenga, ma è qualcosa di molto pericoloso. Tra le varie versioni del percorso che avevamo immaginato c'era anche la possibilità che succedesse qualcosa del genere, che si verificasse una scomparsa. La struttura che inventa il futuro diventa anche una forma di premonizione tra i futuri possibili. Quindi sicuramente *O futebol* è un film che mostra un cambio di direzione, credo verso una forma di finzione, nel senso che è dispiegato nel film. Sempre il punto di partenza sarà il reale – io non mi vedo seduto a casa mia a scrivere un testo di pura finzione – il reale come materia prima, ma con questa struttura che la rielabora in un senso particolare.

Il cinema non è nella sua essenza raccontare delle storie, ma è anche vero che raccontando delle storie, il cinema produce immagini.

Esatto, ma nel senso che dicevamo prima. La narrazione è un pretesto per creare immagini. La trama di un film è la prima cosa che si deve cancellare. Se ci pensi, tutto quello di cui stiamo discutendo, è qualcosa di cui si discuteva cento anni fa nell'ambito della letteratura.

THE THEORY OF THE IMPOSTOR

Conversation with Sergio Oksman

BY DANIELE DOTTORINI

I'd like to begin this conversation on the forms of documentary writing departing from a film that, in my opinion, represents a sort of turning point in your career, *La Esteticién*. The reason is that this film describes its own transformation. The first sequence after the prologue is edited like a standard documentary: images of the character and her voice over speaking of herself. Suddenly, this movement is interrupted, the screen goes black, and we listen to a telephone conversation between you and the film protagonist, during which you mention wanting to change the initial project, and to make another film. From this point onwards, the film changes dramatically, exposing its own work, the inner workings of the film.

It was not a coherent movement, something planned. Until that moment, I found myself at ease in my path, in the reportage-like approach with which I was used to constructing my films, regardless of their subject. My approach to the documentary was nothing else than making long reportage stories and, up to that moment, I was satisfied with it. This film, instead, was born from frustration. I had proposed a reportage-documentary about this woman, whom I had known since I was a child, to television. The director had agreed to my proposal, insisting that the film should follow a journalistic pattern, checking whether the lady's story was truthful or not. This happened almost twenty years ago. I recall what I was then, a fairly naive young man. This is why I am not ashamed of the film. I have been sitting on it for a long time, but I know it was fundamental in my career. Having listened to her stories countless times, told with the same words, the same examples, in that way of repeating the same stories that we all have, I felt that I was much more interested in the deconstruction of this discourse than in doing something following "a journalistic pattern." Those incredible stories about her experience in Auschwitz, if they were an invention then it would have been wonderful.

I tried to convince the TV executive to forsake the investigation idea and leave room to the woman's words only, her story, leaving it to the viewer to believe her or not. He didn't agree on this, so I did my job, packaged a 50-minute, conventional TV movie, and handed it in. After that, I've watched the footage for two years, trying to come up with an idea on what to do. What came up is a sort of analogy between the figures of the film director, who manipulates the footage, and the character, who manipulates her story. However, what I am saying now is a re-elaboration *a posteriori*. To tell the truth, I really would like to have now the same fresh approach and lack of awareness I had then.

A little while ago, I had a coffee with a friend who works in the same school as I do, a very good film director and teacher. We have some students in common, including one whose work this year was spectacularly unsuccessful. That day we were commenting on this, and she said, "Of

course, the problem is that he watched the complete works of James Benning. If he didn't, he wouldn't have been such a failure." Hence, he failed because he knew Benning too much; he may have failed regardless, but the sense is different. At the time of *La Esteticién*, I had not seen all of Benning's works, and when I faced the problem of how to drive the film forward, when I wouldn't actually know what to do, I began to experiment freely with editing. I was freer to let myself go to intuition. I wanted to get radically far from a comfortable structure, therefore I began to play. It seemed interesting to me, but I still had no idea on how to transform that material into a film. For a long time, I have thought about it in terms of a failed experiment, but now I don't. Now I know that, within my career path, it was an important step. It is true, as you say, that on the third minute the film shows a turning point; it is as if that corresponded to a turning point in my interests. On the other hand, it condemned me to poverty, passing from a comfortable job in TV to the typical indigence of the Spanish documentary film-maker. However, you learn something fundamental: there are no formulas, in every film you experiment a form on your own.

It is a process of writing *a posteriori*, that has developed during the editing phase.

Absolutely. On top of this, just think that in the beginning that footage annoyed me; I felt like a hostage of those images filmed by me. Only after a long time did I begin to see those images as alien, as if they were found footage, and this had become the only way to work on them, for me. Also because I am in the film as character, and I had to see myself as film character, not as myself. I expose myself a lot in the film. Splitting, seeing myself as character was so important that I didn't really realize how much I was exposed. At a film festival, I remember that, after the screening, a woman from the audience, I think she was Danish, said, "You look like a decent person, but you're actually a son of a bitch." This really struck me, because I don't recognize myself in that comment; in the film I am an invented, manipulated character. The words and sentences to be heard were recorded at a later stage. In that moment, I was conducting an experiment, precisely transforming myself into a character. If the film heroine discussed Mengele's experiments, why couldn't I turn into a sort of Mengele? Therefore, I dubbed the film director's voice (i.e., mine) choosing harsher words, taking more authoritarian tones, with the purpose of highlighting these similarities.

So, it's a lie. The same happens in *O fútbol*, where I am not the son of the character, even though we bear the same last name, and the character is not my father. On an intuitive level, with *La Esteticién* I triggered a process of creation of characters, inaugurated by the character of the film director. This is entirely an editor film, because it was in the editing phase that I was in a position to experiment with this radical form. For a long time – as I mentioned earlier – the film might have seemed a sort of experiment in meta-language, something I consider very boring and dated, whereas I liked it when I re-watched it some time ago. I acknowledge its importance in my personal development. For a long time, I have even been ashamed of this film, of what it shows and tells. There is a moment (I don't remember if it is actually included in the final cut) in which the woman speaks of her mother's suicide, and my voice can be heard saying, "Do you mind repeating this part about your mother's suicide?" Right now, I could never do something like that; I have become at once a more sensitive and more dehumanised person. At that time, all of this was also due to a juvenile naivety, and a certain lack of bearings.

This is one more reason why this is a very free film, that allows regarding your previous works with a different outlook. Some of them, even though they were made for television, already aspire to exceed the limits of canons and pre-established formulas. While a film like *Gaudi en la favela* is structured according to an existing 'genre,' other works present different elements. I'm thinking of *Gilberto Gil*, the film you realized when the famous singer-songwriter was Minister of Culture in the Lula government. There, you adopted an observational style.

I did, but not all the way through: only up to a point. Yes, there weren't many things you see on TV, like interviews, archive pictures, but it presented a hybrid style, conceived for television. Perhaps, it would have been better to make it by using the TV codes all the way. As is now, it has an unresolved form.

Let me tell you an anecdote, to make myself clearer. During a two-week journey, in the first week I shot *La Esteticién* and in the second *Gaudi en la favela*. I worked with the same crew. I took advantage of the journey and, based on the lack of money, I made two films instead of one. However, the two films had opposite results. With *La Esteticién*, instead, I had to go through years of suffering and uncertainty, experiencing real pain.

You are a staunch supporter of the idea that in the writing phase, the character is constructed, the character constructs him/herself as a fictional being, in some way. This recalls the work done by the novelist who writes in the first person. It's not about thinking the film as literary form (whatever we mean by this), but of thinking the literary form as a powerful metaphor, and cinematic device. For example, *Notes on the Other* is all about the construction of characters, in a sort of vortex of fictional identities that recalls another film, *A Story for the Modlins*.

All that you said has much to do with the construction of the self. When I work on a film, I spend more time thinking about the method of approach than about the film 'subject.' How to make this film? How to make it at this moment of my life? How to have an idea, how to approach the subject matter? After all, my films are steps in this 'process of *apprentissage*,' that sounds nice, but is actually very laborious. I wish I had had the professors who are teaching now in the school where I teach, and someone had taught me what we teach our students now: I would have saved myself twenty years. I learn by doing, and keep on learning. Plus, I tend to be very insecure, even though I am less now because I am more aware of the limits of my ignorance. Every film is certainly a creation of characters and a staging of myself. In a sense, I am more present in *Notes on the other* than in *O futebol*, paradoxically, meaning that I feel those characters are more similar to me.

At this point, I would like to digress. Even though I am describing a practice of imposture, I am an impostor in a peculiar sense. For example, we are doing an interview, and I talk to you. We have come to a point in which I don't know if what I am saying is the outcome of my own thinking or a montage of a series of sentences and thoughts coming from others, like Carlos Muguero, with whom I've been working for years, or Emilio Tomè, the screenwriter who worked with me on *A Story for the Modlins*. I feel like a great impostor in this sense, because I believe I have some qualities, but the films I make don't represent me totally. I am not those films, the films exceed me, they are the outcome of the work of more than one person, and the title and end credits don't do justice to all this. My films are actually also films of those who were involved in



Sergio Oksman
A Story for the Modlins

their realization. I am not saying this out of false modesty, but because it's the truth. Therefore, it is difficult for me to speak, being aware that what I am saying was actually said by others. In a sense, I don't know if and to what extent I am a good film director, if I'm talented, or I am simply a good producer who is able to discern, understand which film to do and when a film is finished. Sure, this is one of the film director's specific tasks - to know when a film can be considered finished - and a very difficult one. In the end, I'm speaking with you knowing that I am constructing a character with you.

After all, you're speaking of a practice that is part of our daily life, since we are social beings, always aware of the various roles that we play as social actors. To work on the manifold constructions of our characters means to be accountable of this too.

An episode of my childhood recently came back to my mind. When I was little, I took swimming classes, and the first ones did not take place in the swimming pool, but outside of the water. They would line us up in front of a wall and teach us to make swimming strokes. Going back on this episode last night, I thought: "Damn, this is the image of what I do, forty years trying to understand love, be a film director and writer, making strokes outside of the water!" It is terrible, isn't it?

Maybe it's excessive...

Maybe, but you need to jump into the water, Daniele!

For this reason too, perhaps, working with others, establishing a relationship, can be important. You often highlight this in your writings and interviews, when you discuss the films you made. Very often, you draw attention to the work of Carlos Muguero, that you always consider almost a co-author in your films. Would you like to describe how your work together is developed?

In *Notes on the Other*, not the first film I made with Carlos, there is an interesting mechanism. In 2004, Carlos sent me a text written by him, almost as a joke. Fifteen pages in which he told the story of Hemingway who watches from his window a man falling to the ground - I didn't know if it was true or made up. The text revolved around the idea of the double and was immersed in a fantastic atmosphere. The fantastic is what really fascinates Carlos, who always says that the documentary is one of its primary manifestations. After reading the text, I decided to make a film out of it. I find a producer, and I begin to work on the project with Carlos. At some point, Carlos tells me, "Go to Pamplona, to this precise place; place the camera at the window, and wait. Sooner or later, the ghost of Hemingway will appear." Of course, I was very sceptical, but decided to trust Carlos. The first thing I understand is that Carlos had deceived me. Once in the hotel, I realize that, from that window, the street corner in which the body of the man fell cannot be seen. However, I decide to shoot anyway, to no avail actually. So I tell Carlos that he deceived me, but he says to wait a little longer. After a while, I receive a phone call from a producer of the Basque TV, who says he wants to introduce me to a person. That person was John Hemingway, the writer's grandson. Carlos, who was with me, turns and says, "What did I tell you?" Thus I discovered that Hemingway's grandson was staying at the same hotel. Therefore, I thought that the film's pivot should be him.

However, I kept working with much effort. The film wouldn't go forward. In fact, I was trying to follow Carlos's concept, that is to say the ghost story. At some point, Carlos leaves, he says the film is mine, I need to drive it forward. At that point, I realize that I was less interested in the ghost story angle than in the imposture. In fact, I was interested in the figure of Hemingway as impostor, in the figure of the impostor represented by the photographer, son of the man fallen to the ground, who seems to run a risk but actually is in a safe position. After a week spent in the hotel room, I 'found' the film. Carlos was very important in this process. The film was the result of collaborating with him, but I needed to appropriate it. This was one of the first times I worked with Carlos, now I can say that our interests have aligned a bit more.

In the director's notes I added this sentence, "The last trophy of the hunter is his own head." In a sense, the son's desire to meet the father by means of the pictures taken from the place where his father had fallen represents exactly this.

In a sense, this imposture movement goes through the multiplication of doubles, in fact the characterizing movement in your films.

Faces, masks; Hemingway's characters, Hemingway's doubles, but also the beautician's face mask, the Modlins characters, the grandfather's mask from the TV series *The Monsters*. This is a common feature among my films, but also in the Brazilian culture: the confu-



Sergio Oksman
Notes on the Other

sion between what one is, what one would like to be, and what one thinks he or she should be in function of the other's gaze. The distinctive characteristic of Brazilian culture is a childish image, and I believe this element is constantly present in my works. Think of *La Estetición*: a woman who aspires to be an actress, invents/tells a love story with Mengele, who probably never even got close to her. Or maybe this is a typically American characteristic, close to the idea of America that we have, of a perpetually adolescent character. Think of the old actor in the make-up room who becomes a mask, the mask of the monster in *Goodbye, America*. The Modlins are so childish, just as the beautician, or the contestants in the Hemingway doubles' Key West event. My very father, in *O futebol*, is very childish. He puts together mountains of words, but is not really capable of connecting them, and saving himself through them. He knows hundreds of names of soccer players, but is still a child after all. I feel I'm venturing into sensitive territory, and I was misinterpreted many other times. Basically, my relationship to the characters of my films resembles an exorcism. Putting them all together, in the core of their being there is all I don't want to be, because I recognize them in myself. I can recognize those traits - the Modlins', the Hemingway doubles', the *Monsters* grandfather's, the beautician's, and so on - in myself: they are portraits of people who live or lived outside of themselves. To make these films is also a process towards reaching awareness of my inner demons. The more I advance, the more this process continues, and the more knowing which films to do becomes difficult.



Sergio Oksman
Gilberto Gil, un ministro en directo
Goodbye, America

This is interesting. Apparently, you're outlining a conflicted dynamics not only with the characters, but also with the images *per se*, with cinema *per se*, with your own film-making practice.

I agree. When *Goodbye, America* was released, a Brazilian magazine published an interview with me where, besides my name, the title read "The award-winning Brazilian film director rooted in Europe." That day, my brother rang me and commented the interview, "This is funny, how to tell lies using only the truth! 'Film director'? You're not even a film director, you're just a journalist, a film reporter! 'Award-winning'? They gave you once one award at a festival no one knows. 'Rooted in Europe'? You don't live in Europe, you live in Spain, and Spain actually is a portion of Mexico attached to Europe!" You see, this dimension of 'telling lies using only the truth' is constantly with me, or rather it has been with me for a long time. I haven't recognized myself in the title of cineaste for a long time, even though for some time now I've felt like I belong in it a little more. Perhaps, this transformation reached maturation precisely with *O futebol*. Now I don't feel like a dilettante anymore, I feel I am making films that for me are an opportunity for reflection, for thinking in images.

This is very clear. *O futebol* is a further turning point, not only because it is a feature-length film and thus it detaches from 'concentrate' short- and medium-length works such as *Notes on the Other* or *A Story for the Modlins*, but also possibly because you take this dynamic to extreme consequences. I mean the documentary as reduplication of the subjects, as process of imaging of an 'I' that becomes a character too, a theory that Deleuze also discussed. This is an integral part of what we've been calling documentary ever since. Not to acknowledge it is one of the most persistent prejudices regarding the cinema of the real.

Those who do not acknowledge this have never watched Flaherty, Jean Rouch, or Buñuel. It's all there.

In this sense too, I consider *A Story for the Modlins* and *O futebol* two of the most blatant examples of how a man produces himself as character, precisely in Deleuzian terms; from the appearance in the Polanski movie to the many existences of Elmer Modlin, up to becoming character of oneself in *O futebol*.

Even as viewer, I have realized that the films I like are always films that put cinema in question. This affects my own film-making. To create forms that challenge film themes, besides the themes discussed in the film, is precisely what I have tried to do in the two works mentioned above. For me, however, reconstructing the process of realization of a film is much more difficult. I can discuss a film once it's finished, construct a discourse on the film *a posteriori* – something that I actually do all the time – but reconstructing the steps is more difficult, also because the processes are complex, unpredictable. About *The Modlins*, for example, I can tell you that there were many versions of the film. From the start, along with Carlos (who again chose to quit the production, so that I would complete it) we decided to work on the stock footage by digitizing it, in a sense divesting it of its material dimension. However, if the film hadn't gone through fifteen different versions, we would never have achieved the final one, the one that you saw. Every passage added and absorbed something. As you can see, it is difficult to reconstruct a process that lasted for three years and a half. I can discuss some of the decisions, like when we chose that it should be a short, that the film could not exceed a certain time limit. You need to create a consistent filmic universe, so you must be ready to leave many things out, regardless of how beautiful or how relevant to us, or how powerful those images can be. For example, a thing that I decided to cut is the fact that most part of the paintings by Mrs. Modlin were portraits of Francisco Franco. I could not put this into the film, I already had made a film on a woman in love with Mengele, I could not do that again! But the fishy side of this family intrigued me, with this authoritarian, masculine mother, this subjugated man, almost like a slave, the son traumatized by family violence; an array of reversals of the classic roles to be found in the model family. For this reason, I can see connections with the characters of my other films. I wouldn't know how to call this fickle, obscure terrain on which I often operate, but, according to Carlos Muguero, my next film will have to be more cheerful. Carlos also suggested that I work with a handsome actress... but his idea of beautiful actress is Julie Christie, who surely is one of the handsomest actresses in the history of film, but she is now 75. So, we're falling always on the same ground.

Therefore, you either accept it or change direction radically...

It's true, but in fact I agree that *O futebol* constitutes another turning point. I believe that all the films I've made until *O futebol* share this will to deconstruct the past departing from the filmable traces of the present. In my opinion, in my latest film a reversal, a new 'apprentissage' is under way, that is like 'reinventing the future.' This surely makes me more afraid, because to invent or reconstruct the past from invisible or forgotten traces in the present is something else than the mechanism to be found in *O futebol*, where you invent a device, an artifice, in order for things to happen before the camera. A big *mise-en-scène* is realized using real elements: a father, a son, and the World Championship in Brazil. But the things get out of hand, the character dies, and on top of it all it's my father. I am creating a cinematic device that allows the real to take place, but it's something very dangerous. According to the several versions we had prepared, there was the possibility that something like that happened, that a disappearance could take place. The structure that invents the future becomes a form of premonition of possible futures. So, *O futebol* surely indicates a change in direction, presumably towards a form of fiction, in the course displayed in the film. The point of departure will always

be the real – I can't imagine myself sitting at home, writing a text of pure fiction – the real as raw material, but with a structure that re-elaborates it in a particular direction.

Another difference comes to my mind. As you mentioned, in your prior works the short format is a consistent, concentrated universe, rich in intersecting, overlapping levels. With *O futebol*, the approach changes. Consistence or stratification are no more dominant, and another, more open dynamics prevails.

I think you're right. It is difficult for me to theorize about this, but I think that's it. What changes is precisely the control practice. There is an *a priori* control, exerted over the narrative structure that is given by the football matches, and an *a posteriori* control, i.e. a very tight writing during the editing phase. But there is also something that goes beyond my control, as if there were an alchemical dynamics that allows constructing something coherent at a later stage. This is what I'm interested in in film: cinema as process and cinema as form that allows seeing what can happen in front of the camera. If I am able to continue in this direction, then I feel I will receive a lot from these films. I always say that I don't make 'therapeutic' films; some make them, realizing even respectable films, but that's not the cinema I'm interested in. Quite obviously, however – and I am becoming progressively more aware of this – the process of making a film, not the film in itself, is for me a therapeutic process in the broadest sense. It is a process, a change, that has to do with my own age, a period in which I am discovering primary pleasures such as rediscovering the sense of wonder before a tree or the beauty of a walk, along with my son. Possibly, this is one more reason why film has become for me a means to rediscover the world, something that enables me to apprehend to see. It is important for me, given that perhaps I am a person too much bound to the word, to rediscover the pleasure of seeing the world, like when as a viewer I rediscover the pleasure of a shot watching a film take, say, of film directors such as Andrés Duque or James Benning. These are film-makers who enable you to see. I would like to achieve this professionally, one day. I would like not to be bound by narrative issues, story structures, because film *per se* is not this. It's not about telling stories.

In its essence, film is not about telling stories, but it's also true that, by telling stories, film produces images.

I agree, but in the sense we discussed earlier. Narration is a pretext to create images. The plot is the first thing that must go. If you think about it, all that we've been discussing has been discussed one hundred years ago in the domain of literature.

57esimo FESTIVAL DEI POPOLI



DOCUMENTAMADRID 2017

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTALES DE MADRID

ABRIL / MAYO

www.documentamadrid.com

CINETECA

MADRID



BIOGRAFIA DI SERGIO OKSMAN

Sergio Oksman (San Paolo, Brasile, 1970). Studia Giornalismo in Brasile e Cinema a New York. Dopo un periodo di apprendistato in Brasile, durante il quale realizza alcuni documentari televisivi, si trasferisce in Spagna, dove lavora per la televisione, realizzando documentari e reportage. Alla fine degli anni Novanta realizza una serie TV di 22 ritratti di famosi calciatori – "El partido del siglo" (1999) – e una serie di documentari girati sia in Spagna che in Brasile, tra i quali *Gaudi en la favela* (2002) e *Gilberto Gil. Un ministro en directo* (2006). Nel 2000 fonda la sua casa di produzione, la Dok Films. È soprattutto a partire da *La Esteticién* (2005) e *Goodbye, America* (2006) che inizia un percorso di esplorazione della forma documentaria come luogo di sperimentazione cinematografica. L'uso del reale come materia per la costruzione di narrazioni sospese tra finzione e realtà è alla base di opere come *Notes on The Other* (2009) e *A Story for the Modlins* (2012), vincitore dei Premi: Miglior Cortometraggio al 53° Festival dei Popoli, Miglior Documentario al Karlovy Vary International Film Festival e Premio Goya 2013 nella categoria documentario; e soprattutto *O futebol* (2015) Premio come Miglior Lungometraggio al 56° Festival dei Popoli. Sergio Oksman insegna Cinema Documentario presso la ECAM – Escuela de Cine y Audiovisual de la Comunidad de Madrid.

FILMOGRAFIA FILMOGRAPHY

- 2015: ***O futebol***
[Documentario, 70']
- 2012: ***A Story for the Modlins***
[Cortometraggio documentario, 26']
- 2009: ***Notes on the Other***
[Cortometraggio, 13']
- 2007: ***Alexandra***
[Documentario per la TV, 48']
- 2006: ***Goodbye, America***
[Documentario, 72']
- 2005: ***La Esteticién***
[Documentary, 96']
- 2004: ***Benfica na Memória***
[Documentario per la TV, 52']
- 2002: ***Gaudi en la favela***
[Documentario per la TV, 45']
- 2001: ***Restos de noche***
[Documentario, 50']
- 2000: ***Voto blanco***
[Documentario, 50']
- 1999-2000: ***El partido del siglo***
[Serie TV] [22 episodi]
- *Pelé* (2000)
- *Beckenbauer* (2000)
- *Rossi* (2000)
- *Platini* (2000)
- *Carlos Alberto* (2000)
- 1997: ***Ronaldo: Manual de Vão***
[Cortometraggio TV, 42']
- 1996: ***Irmãos de Navio***
[Documentario, 58']

SERGIO OKSMAN – BIOGRAPHY

Sergio Oksman (São Paulo, Brazil, 1970) studied Journalism in Brazil and Film in New York. After a period of training in Brazil, where he made a few TV documentaries, he moved to Spain, where he began to work for television making documentaries and reportages. In the late Nineties, he realized a 22-episode TV series composed of portraits of famous soccer players ("El partido del siglo", 1999) and a set of documentaries shot in Spain and in Brazil, such as *Gaudi en la favela* (2002) and *Gilberto Gil. Un ministro en directo* (2006). In 2000, Oksman established his own production company, Dok Films. However, with films like *La Esteticién* (2005) and *Goodbye, America* (2006), he embarked on the exploration of the documentary form in terms of film experimentation. The use of reality as material for the construction of narratives suspended between fact and fiction is to be found in films such as *Notes on The Other* (2009) and *A Story for the Modlins* (2012), Best Short Documentary at the 53rd Festival dei Popoli, Best Documentary at the Karlovy Vary International Film Festival, and Goya Award for Best Documentary in 2013, as well as *O futebol* (2015), Best Feature-Length Documentary at the 56th Festival dei Popoli. Sergio Oksman teaches documentary film-making at ECAM - Escuela de cine y Audiovisual de la comunidad de Madrid.

Spagna, 2004, 96', col.

Regia: Sergio Oksman
Sceneggiatura: Sergio Oksman
Con: Emmy Blum
Fotografia: Adolpho Cañadas
Montaggio: Fernando Franco,
Sergio Oksman
Suono: Nacho Arenas
Produzione: Dok Films

Contatti: Sergio Oksman
Email: soksman@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



SERGIO OKSMAN
LA ESTETICIÉN
THE BEAUTICIAN



Le prime immagini del film ci mostrano l'inizio di un documentario classico, una donna ripresa nelle sue attività quotidiane, la sua voce che racconta, le immagini di repertorio inerenti l'evento storico di cui è stata protagonista, la guerra, la deportazione, la Shoah, Auschwitz. La donna racconta del suo incontro con Joseph Mengele, del suo rapporto con un uomo che è suo nemico ma per il quale prova una forte attrazione. Improvvisamente lo schermo diventa nero, il film si interrompe. Qualcosa cambia, quella storia non può essere realizzata più in quel modo. Inizia un altro film, un altro percorso. Il film diventa un gioco tra due personaggi, il regista e la sua interprete. Ognuno recita una parte, ognuno mostra sé stesso e il meccanismo da cui nascono rispettivamente le parole e le immagini. La protagonista racconta e, parallelamente, assistiamo al lavoro del film nel far nascere questo racconto, percepiamo l'operare della macchina cinematografica e facciamo esperienza, in modo coinvolgente e straordinario, della forza e del mistero del narrare, sempre sospeso tra memoria e immaginazione, affabulazione e testimonianza. (d.d.) "Agli occhi di chi guarda, il documentario cambia direzione e diventa una riflessione sulle insidie della memoria". [Filmaffinity]

The film's first images show us the beginning of a classic documentary, with a woman absorbed in her daily chores, her narrating voice, stock footage about the historic event in which she was involved, the war, deportation, the Shoah, Auschwitz. The woman describes her meeting with Joseph Mengele, her relationship with a man who was her enemy but for whom she felt strong attraction. Suddenly, the screen goes black, the film stops. Something changes. That story cannot be realized that way anymore. A new film begins; a new journey. *La esteticién* becomes a game between two characters, the film-maker and his performer. Both play a role, both show themselves and the mechanism that generates words and images. The woman tells her story, while at the same time we witness the film in its making and shaping this account. We feel the camerawork. We are involved, in an extraordinary manner, in the experience of the power and mystery of storytelling, always suspended between memory and imagination, fabulation and testimony. (d.d.) "For the viewers, the documentary changes direction and becomes a reflection on the dangers of memory." [Filmaffinity]

SERGIO OKSMAN

GILBERTO GIL, UN MINISTRO EN DIRECTO

Girato con uno stile osservazionale, il film mostra diversi momenti della doppia attività di Gilberto Gil, nel periodo in cui il famoso artista fu chiamato da Lula a ricoprire l'incarico di ministro della cultura. In una sorta di continua metamorfosi, il Gil cantante e artista si alterna al politico, producendo uno sdoppiamento continuo, una sorta di duplice identità che l'artista tenta di mantenere in equilibrio, ma che inevitabilmente produce un corto circuito nella sequenza finale, allorquando le parole dell'artista si mescolano a quelle del politico mostrandone l'intima contraddittorietà. La macchina da presa di Oksman segue allora i gesti, gli eventi, le modalità con cui Gil vive la sua doppia incarnazione, fino al momento finale, in cui in un palco, durante un concerto, la folla si rivolge non più al musicista ma al ministro, e noi non siamo più in grado di distinguere dove finisce il corto circuito tra arte e politica che Gil in quel momento rappresenta. (d.d.) "Non percepisco contraddizione nell'essere musicista e politico insieme. La dimensione pubblica e quella politica sono anche dimensioni culturali, come la musica, l'arte, la pittura. Tutto è spettacolo". [Gilberto Gil]

Shot in an observational style, the film shows several moments of the twofold activity of Gilberto Gil from the period when the famous artist was called by Lula to fulfil the role of Minister of Culture. In a sort of constant metamorphosis, Gil the singer and artist alternates with the politician, continuously splitting in a sort of double identity while he tries to keep his balance. Inevitably, a short-circuit takes place in the final sequence, when the words of the artist get mixed with the speech of the politician, exposing the latter's intrinsic contradictions. Oksman's camera follows the gestures, events, and ways in which Gil lives his double incarnation until the final episode, on a stage, during a concert, when the crowd addresses not the musician but the minister, and we can no longer distinguish the ends of the short-circuit between art and politics that Gil represents in that circumstance. (d.d.) "I don't perceive a contradiction in being a musician and a politician at the same time. The public and political dimensions are cultural dimensions too, like music, art, and painting. Everything is spectacle." [Gilberto Gil]



Spagna, 50', 2006, col.

Regia: Sergio Oksman
Sceneggiatura: Sergio Oksman
Con: Gilberto Gil
Fotografia: Jordi Abusada
Montaggio: Fernando Franco
Suono: Nacho Arenas, Nuno Duarte
Produzione: Dok Films and Canal Odisea

Contatti: Sergio Oksman
Email: soksman@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Spagna, 72', 2006, col.

Regia: Sergio Oksman
Sceneggiatura: Carlos Muguero,
Sergio Oksman, Elías Querejeta
Fotografia: Paul Mailman, Rafael
de la Uz
Montaggio: Ángel Hernández
Zoido
Suono: Julio Recuero, Carlos
Faruolo, Jaime Fernández
Con: Al Lewis, Scott Stiger
Produzione: Elías Querejeta PC

Contatti: Sergio Oksman
Email: soksman@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



SERGIO OKSMAN GOODBYE, AMERICA

Al Lewis, attore caratterista famoso per aver interpretato la parte del nonno nella serie di culto *The Monsters* negli anni Sessanta, poi speaker radiofonico di successo nei circuiti alternativi americani, si racconta allo specchio, parlando con il suo truccatore mentre sta per impersonare ancora una volta il suo celebre personaggio. Ne emerge un racconto di una vita straordinaria e al tempo stesso un ritratto profondo e critico degli Stati Uniti, dalla tragedia della Seconda Guerra Mondiale alle utopie degli anni Sessanta, fino alla disillusione degli anni Ottanta e al crollo delle certezze nell'America contemporanea. Un ritratto personale e al tempo stesso collettivo, in cui lo specchio ove si riflette il volto dell'attore diventa lo schermo in cui si proietta la memoria attiva e impegnata di un uomo che si mette a nudo di fronte a noi, mentre una maschera gradualmente ricopre il suo volto. (d.d.) "Davanti allo specchio, man mano che il suo viso si nasconde dietro il trucco, affiora un Lewis niente affatto fittizio, ma assolutamente umano e coinvolto nel suo tempo". [G. Casas]

Al Lewis, a character actor who was famous for playing the role of the grandfather in the cult series of the Sixties *The Monsters*, and later successful radio personality in American 'off' networks, talking with his make-up artist while he is about to impersonate his popular character once again. The result is both the account of an extraordinary life and a deep-reaching, critical portrait of the US from the tragedy of WWII to the utopias of the Sixties, until the disillusionment of the Eighties and the collapse of all certainties of contemporary America. A personal and collective portrait, in which the mirror reflecting the comedian's face becomes the screen projecting the active, committed memory of a man who bares himself before our eyes at the same time as a mask gradually conceals his face. (d.d.) "In front of the mirror, while the make-up conceals his face little by little, another Lewis surfaces, not at all fictitious, but absolutely human and involved in his times." [G. Casas]

SERGIO OKSMAN NOTES ON THE OTHER

La fotografia di un uomo che giace a terra a Pamplona nel 1924, lo sguardo di Ernst Hemingway che guardando dalla sua finestra quell'uomo cadere a terra dichiara: "Io sono lui!"; le immagini dei sosia di Ernst Hemingway che ogni anno si danno appuntamento a Key West, in Florida; la vita del famoso scrittore americano e la storia del discendente di quell'uomo ferito dal passaggio dei tori nel 1924. Sono alcuni degli elementi che Sergio Oksman dispiega in questa folgorante riflessione sul tema dell' "Altro". Un film sull'identità come narrazione possibile e come creazione infinita dell'immaginazione. Un lavoro in cui i vari elementi si legano come in un romanzo, danzando lungo la linea sottile sospesa tra reale e finzione, donando al tutto fascino e mistero. (d.d.) "*Notes on the Other* si snoda come una favola e vi lascerà meravigliati molto tempo dopo che i titoli di coda saranno terminati. È un bel tributo a un uomo complesso, ma è anche qualcosa che si interroga su ciò che significa essere un uomo - un essere umano. Ha un personaggio struggente e malinconico, che così spesso si ritrova al centro del lavoro di Hemingway, ma c'è anche un senso di qualcosa di vibrante, quasi pericoloso, una personalità così vitale che la semplice morte non può terminarla". [J. Kermode]

The photograph of a man lying on the ground in Pamplona in 1924, the gaze of Ernest Hemingway from the window who, watching the man falling, says, "I am him!" Pictures of Hemingway's doubles who gather every year in Key West, Florida; the life of the famous American writer and the story of the descendant of the man wounded by the bulls' stampede in 1924. These are some of the elements displayed by Sergio Oksman in this brilliant reflection on the theme of the "other," a film about identity as possible narrative as well as infinite creation of imagination. In this work, the elements are interwoven as they would in a novel, dancing on the thin line suspended between reality and fiction, casting charm and mystery on everything. (d.d.) "*Notes on the Other* twists and turns like a fairy-tale and will leave you astounded long after the end credits are over. It is a beautiful homage to a complex man, but is also questions what being a man - a human being - means. There is a heart-wrenching, melancholy character that was often central in Hemingway's works, but there is also a sense of something vibrant, almost dangerous, such a vital personality that mere death cannot terminate it. A beautiful short film." [J. Kermode]



Spagna, 2009, 13', col.

Regia: Sergio Oksman
Sceneggiatura: Carlos Muguero,
Sergio Oksman
Narratore: Jeff Espinoza
Fotografia: Daniel Sosa
Montaggio: Sergio Oksman
Suono: Carlos Bonmatí, Nacho
Arenas
Musica: Manuel Campos
Produzione: Dok Films, Pantalla
Partida

Contatti: Sergio Oksman
Email: soksman@gmail.com

Spagna, 2012, 26', col.

Regia: Sergio Oksman
Sceneggiatura: Carlos Muguero,
Emilio Tomé, Sergio Oksman
Fotografia: Migue Amoedo
Montaggio: Sergio Oksman,
Fernando Franco
Suono: Carlos Bonmatí, Iñaki
Sanchez
Narratore: Trent Cohn
Produzione: Sergio Oksman
Coproduzione: Dok Films

Contatti: Sergio Oksman
Email: soksman@gmail.com

SERGIO OKSMAN

A STORY FOR THE MODLINS

Un uomo sogna di diventare attore e ottiene una piccolissima parte in *Rosemary's Baby* di Roman Polansky. Sarà la sua unica apparizione al cinema. Pochi fotogrammi da cui parte il percorso del film, il racconto che si svolge come un romanzo, la restituzione alla visibilità di una vita invisibile, eppure segnata dalla forza della tragedia. Elmer Modlin diventa il protagonista di una racconto fantastico, sviluppato come un romanzo e narrato attraverso le tracce della sua esistenza, foto, lettere piccoli oggetti. Un documentario come esempio di scrittura, di ricostruzione di una vita attraverso le sue tracce, sia pure dimenticate o abbandonate. [d.d.] "Un giorno, centinaia di fotografie, lettere e altri oggetti personali sono finiti vicino ad un cassonetto in una stradina nel centro di Madrid. Tutto ciò apparteneva ad una famiglia, i Modlins. Padre, madre e figlio erano morti. Della loro storia erano rimasti per terra dei pezzi frammentati, come un puzzle. Qualche tempo dopo, per caso, sono finiti nelle mie mani, le mani di un estraneo, che li ha rimessi insieme a suo piacimento" [S. Oksman]

A man dreams of becoming an actor and lands a small role in *Rosemary's Baby* of Roman Polanski. This will be his only appearance in cinema. A few film frames from which departs the story of Oksman's film like a novel that restores visibility to an invisible life, even though it was marked by tragedy. Elmer Modlin becomes the hero of a fantastic story that unravels like a novel and is narrated by way of the traces of his existence, such as photographs, letters, and small objects. A documentary that is an example of composition, reconstructing a life by way of its forlorn, abandoned traces. [d.d.] "One day, hundreds of photographs, letters, and other personal possessions ended up by a garbage can in an alley in the centre of Madrid. All belonged to a family, the Modlins. Father, mother, and son were dead. Only fragments of their story were left on the ground, like a puzzle. Some time later, they ended up in my hands by chance, the hands of a stranger, who pieced them together to his liking." [S. Oksman]



SERGIO OKSMAN

O FUTEBOL ON FOOTBALL

Un torneo di calcio diventa la forma attraverso cui il tempo di una storia viene scandito. Il tempo di un racconto, la storia di un incontro tra un regista e suo padre, che l'uomo non vede da anni. Nel tempo dei mondiali di calcio in Brasile, la storia si sviluppa, fatta di momenti e spazi, parole, gesti e silenzi. L'incontro è quindi programmato, cercato, scandito dal susseguirsi delle partite dei mondiali. Ma l'incontro è anche trasformato, radicalmente da qualcosa di non previsto: un evento che si manifesta improvviso alla fine del film, un evento che costringe il cinema a cercare una scrittura capace di renderne conto. Solo attraverso la forma e il rigore della scrittura l'immagine filmica può diventare veramente cinema del reale. [d.d.] "Non volevamo che il calcio fosse una metafora di qualcosa. Non significa nulla, non simboleggia nulla, non si sostituisce a nulla ... semplicemente il calcio era un esempio di una certa metodologia. E questo ci piaceva. Un gioco casuale in cui le regole sono perfettamente scritte: un rettangolo verde, un periodo di tempo limitato, regole severe, due squadre... Non era il film che volevamo fare?" [S. Oksman]

A football tournament becomes the form that articulates the time of a story. The story is about the encounter of a film director with his father, whom he has not seen for years. The story unfolds during the Brazil World Championship, made of moments and spaces, words, gestures, and silences. The encounter, whose pace is set by the matches, is planned and sought for, but then also transformed, radically, into something unexpected: a sudden event that happens toward the end of the film, and obliges cinema to look for a composition that accounts for it. Only by way of the form and rigour of composition can the film picture really become cinema of the real. [d.d.] "We didn't want football to be a metaphor of something else. It doesn't mean anything, it doesn't symbolize anything, it doesn't substitute for anything... Football was just an example of a certain method. We liked this. A casual game whose rules are written perfectly: a green rectangle, a limited period of time, harsh rules, two teams... Wasn't it just the film that we wanted to make?" [S. Oksman]



Spagna, 2015, 70', 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
Con: Ailton Braga, Sergio
Oksman, Simão Oksman
Produzione: Dok Films
Coproduzione: TVE, Canal Brasil

Contatti: Sergio Oksman
Email: soksman@gmail.com



SERGIO OKSMAN

5 FILM ABBANDONATI

5 STRAYED FILMS

In una sorta di Jam Session, Sergio Oksman propone una passeggiata attraverso cinque film che non ha mai completato. Questo viaggio per immagini si propone di esaminare questi "figli illegittimi" e, così facendo, riflettere sul processo creativo. Nel corso dell'incontro, Oksman mostrerà il materiale girato e condividerà con il pubblico i suoi dilemmi, cercando di capire il motivo per cui questi cinque film non sono mai stati portati a termine.

In a sort of Jam Session, Sergio Oksman proposes a walk through five films he has never completed. The goal of this journey through pictures is to examine these "illegitimate children" and, by doing so, actually reflect on the creative process. Oksman will show the footage and share his dilemmas with the audience, trying to understand the reason why the five films wound up unfinished.

DOC POINT

23.-29.1.
2017



WWW.DOCPOINT.INFO

A black and white photograph capturing a person with long, dark dreadlocks sitting on a rocky, sparsely vegetated hillside. The person is seen from the back, looking out over a vast landscape. In the distance, a densely packed town or city is built on a hillside, with numerous buildings of varying heights and styles. The foreground is filled with large, dark rocks and some dry, scrubby plants. The overall mood is contemplative and somewhat somber.

LOOKING FOR NEVERLAND

LOOKING FOR NEVERLAND

A CURA DI VITTORIO IERVESE

Uno spirito si aggira per l'Europa: ha il volto stravolto dalla fatica, gli occhi asciutti di chi ha conosciuto la furia della guerra, attraversato la graticola del deserto, affrontato le insidie del mare in tempesta. È lo spirito dei popoli, il cui cammino – per quanto arduo e irto di ostacoli – non si può arrestare fino a quando non giungerà ad un approdo sicuro, ad un luogo di pace, che poi è un altro modo per dire "a casa".

Noi, che dei Popoli siamo il festival, questo spirito siamo andati a cercarlo e l'abbiamo incontrato, ci abbiamo parlato, l'abbiamo guardato in faccia, seguito nel suo tormentato percorso verso un destino incerto: seconda stella a destra, sempre dritto fino a che non sorge il sole. Mettete da parte reticenze e moralismi, ideologie e pregiudizi: qui si parla della lotta per la vita, della conquista di *Neverland*, l'ultima utopia dei nostri tempi, il sogno di un luogo buono (ευτὸρὸς) piuttosto che di un luogo irraggiungibile e inesistente (δυστὸρὸς). Qui si parla della più grande sfida dei nostri tempi, per tutti, nessuno escluso.

Sapete come funziona il più grande campo profughi del mondo? Sapete come rendervi credibili agli occhi di un funzionario che non vi conosce ma che deciderà del vostro destino? Siete in grado di ruotare il vostro sguardo a 360° senza perdere l'orientamento? Siete pronti a vivere rinchiusi a decine di metri di profondità? Quanto fiato avete in gola per poter scappare, gridare e riuscire lo stesso a cantare? È più difficile superare incolumi un deserto di sabbia e il mare oppure sopravvivere a quello delle emozioni?

Ligia Ramos, Leandro Muniz Barreto, *C(h)amp de réfugiés*





LOOKING FOR NEVERLAND

CURATED BY VITTORIO IERVESE

A spirit is haunting Europe: its face is marked by fatigue, his eyes are dried out by the fury of war, the heat of the desert, and the fight with sea storms. It is the spirit of peoples, whose path – regardless of how arduous and bristling with obstacles – won't come to a halt until it reaches a safe haven, a place of peace, ultimately what we call "home."

Haider Rashid, *No Borders*

We, Festival dei Popoli (the festival of peoples, precisely), went out in search of such spirit and we also found it. We talked to it, faced it, surveyed its rough journey to an uncertain destiny: Second star to the right and straight on 'til the sun rises. Put away reticence and moralism, ideologies and prejudices: this is about fighting for your life, conquering *Neverland*, the last modern Utopia, dreaming of a good place (εὐτόπος) rather than of an unreachable, inexistent one (ὄυτόπος). This is about the biggest challenge of all times, none excluded.

Do you know how the largest refugee camp works? Can you look credible to the eyes of an executive who does not know you, but will decide your destiny? Can you rotate your gaze 360° without losing your bearings? Are you ready to be locked down dozens of metres deep? How much breath do you need to run, scream, and sing at the same time? Is it more difficult to cross deserts of sand and the sea unscathed or to survive after getting lost in the desert of emotions?

INCONTRO PUBBLICO

In collaborazione con COSPE, TerraProject e Multiverso Firenze

LA BARCA È PIENA?

LUOGHI COMUNI E DOMANDE SCOMODE SUI RIFUGIATI

Intervengono: Anna Meli (Cospe), Chiara Favilli (ASGI), Andrea Marchesini (Lai-Momo), Rocco Rorandelli (fotografo), Raffaella Cosentino (TGR Sicilia), Giulia Bondi (autrice).

DI VITTORIO IERVESE

Durante la seconda guerra mondiale, in Svizzera si diffuse un modo di dire che divenne uno slogan ancora oggi in voga: “la barca è piena!”. La Svizzera, in quanto Paese non belligerante, era diventata una delle mete più ambite per coloro che cercavano un rifugio dalle persecuzioni e dal dramma del conflitto che insanguinava il resto dell’Europa. La risposta che si decise di dare a chi premeva alle frontiere è ben sintetizzata dal poster che Victor Surbek produsse nel 1946.

“Das Boot ist voll” (la barca è piena) divenne uno slogan che rispondeva tanto alle richieste di accoglienza come alle accuse di cinismo rivolte agli svizzeri in quegli anni. L’immagine (ideale e materiale) della società come una barca stracolma che sta per affondare ha attraversato i secoli per diventare negli ultimi anni una formidabile iper-icona: dalla Ginevra del dopoguerra alle proteste di Goro (paesino in provincia di Ferrara) avvenute nella fine di Ottobre 2016 il passo è breve; dalla “barca è piena” alla “misura è colma”. Quella della barca stracolma è una figura retorica che si ripete nel tempo, mescolandosi e ibridandosi con fatti di cronaca e con le contingenze. Ma quella della barca piena è anche un’immagine che, all’opposto, rimanda ai viaggi disperati dei migranti in fuga da qualche guerra o carestia. Un’immagine diventata drammaticamente familiare.

All’interno del focus *Looking for Neverland* abbiamo voluto aprire un momento di riflessione e dibattito attraverso la messa in discussione del senso comune del discorso sui rifugiati. La barca è davvero piena? E questa immagine non rischia di essere ambigua e fuorviante, una di quelle figure che intossicano il nostro immaginario e il nostro linguaggio?

Abbiamo chiamato a confrontarsi su queste domande giornalisti, operatori sociali, ricercatori, documentaristi... e tutto il pubblico del Festival dei Popoli, sempre pronto ad andare oltre i luoghi comuni e far/si domande scomode.

PUBLIC DEBATE

In collaboration with COSPE, TerraProject and Multiverso Firenze

IS THE BOAT FULL?

COMMON PLACES AND AWKWARD QUESTIONS ON THE REFUGEES

Contributors: Anna Meli (Cospe), Chiara Favilli (ASGI), Andrea Marchesini (Lai-Momo), Rocco Rorandelli (photographer), Raffaella Cosentino (TGR Sicilia), Giulia Bondi (authoress).

BY VITTORIO IERVESE



Victor Surbek,
Das Boot ist Voll!, 1946,
litografia | lithograph,
127x182 cm

During WWII, in Switzerland a motto became very popular, so much so that it’s still in fashion: “The boat is full!” Switzerland, as a non-belligerent country, had become one of most coveted destinations for those in need of a safe haven from persecution and from the conflict that had plunged the rest of Europe in blood. The answer to be given to those who were pressing on Switzerland’s borders is well summarized in the poster that Victor Subek made in 1946.

“Das Boot ist voll” (the boat is full) became a slogan that answered both the asylum applications and the accusations of cynicism addressed to the Swiss in those years. Almost a century later, the ideal and material image of society as a boat bursting at the seams and about to sink has become a formidable hyper-icon: from post-war Geneva to the October 2016 protest in Goro, a small village in the province of Ferrara, Italy, it’s a short step; there’s not many a slip twixt “the

boat is full” and “enough is enough”. The image of the bursting boat is a recurrent one, it mixes and hybridizes with the current topics and contingencies of the times concerned with these phenomena. On the other hand, the image also refers to the desperate travels of the migrants fleeing from war or famine. An image that has become dramatically familiar.

Within *Looking for Neverland* we wanted to launch a reflection and discussion on this subject by questioning the common sense about the discourse on the refugees. Is the boat actually full? Isn’t this image ambiguous and misleading, one of those figures that intoxicate the collective imagination and language?

We have invited journalists, social operators, researchers, documentary film-makers to discuss this topic along with the audience of Festival dei Popoli, an institution always ready to go beyond common places and ask (itself) awkward questions.

USA, 101', 2016, col.

Regia: Ellen Martinez, Steph Ching
Fotografia: Frank Weiss, Jason Graham Howell
Montaggio: Paul Lovelace
Suono: Tristan Baylis, Perry Levy, Kevin Peters, Steven Tollen
Musica: Katy Jarzebowski, Nicholas Kmet, Ted Spencer
Produttrici: Ellen Martinez, Steph Ching
Coprodottrice: Jenn Durrett
Produttori esecutivi: Jon Stewart, Chris McShane

Contatti: Ellen Martinez, Steph Ching
Email: afterspringfilm@gmail.com

Ellen Martinez, regista e produttrice, ha frequentato la Tisch School of the Arts della New York University ed è stata produttrice associata di *Tested*, un documentario sulla disuguaglianza nel sistema educativo pubblico a New York. Il suo primo lungometraggio *After Spring*, è stato prodotto da Jon Stewart e sostenuto dalla MacArthur Foundation.

Ellen Martinez, director and producer, attended the Tisch School of the Arts at New York University and was an associate producer of *Tested*, a documentary about inequality in the public education system in New York. Her first feature film *After Spring*, was produced by Jon Stewart and supported by the MacArthur Foundation.

Steph Ching, regista e produttrice ha frequentato la Tisch School of the Arts ed è stata produttore associato e additional editor del documentario *Supermensch: the legend of Shep Gordon*, nominato agli Emmy.

Steph Ching, director and producer attended the Tisch School of the Arts and was associate producer and additional editor of *Supermensch: the legend of Shep Gordon*, nominated for the Emmy.

ELLEN MARTINEZ, STEPH CHING AFTER SPRING

After Spring è un documentario sulla crisi dei rifugiati che fuggono dalla guerra in Siria. Con il conflitto siriano ormai al suo sesto anno, milioni di persone continuano ad essere sfollate. Il film racconta la storia di quello che succede dopo aver lasciato il paese. Seguendo due famiglie di rifugiati e i cooperanti che lavorano per far funzionare il campo, il film ci immerge nella realtà del campo profughi di Zaatari, il più grande esistente per i rifugiati siriani. Con il conflitto ancora in corso, le persone accolte nel campo si trovano a dover decidere se ricostruire le loro vite in un luogo che però non dovrebbe essere permanente. Il film è di grande attualità considerando che nel marzo 2016 si è raggiunto il quinto anno di guerra in Siria, una guerra che ha costretto più di 10 milioni di persone a spostarsi, secondo le stime Nazioni Unite. "Mi ricordo che quando ho visto per la prima volta le riprese di Steph e Ellen, sono rimasto così impressionato dal loro lavoro che ho pensato che dovevamo trovare la maniera di farle tornare a Zaatari e completare il progetto. Hanno trovato un modo di raccontare la storia del campo, di contestualizzare le storie delle famiglie, bello, vero e non intrusivo, compiendo un lavoro che trovo particolarmente commovente e urgente". [J. Stewart]

After Spring is a feature documentary that focuses on the Syrian refugee crisis. With the Syrian conflict now in its sixth year, millions of people continue to be displaced. This is the story of what happens next. By following two refugee families in transition and aid workers fighting to keep the camp running, viewers will experience what it is like to live in Zaatari, the largest camp for Syrian refugees. With no end in sight for the conflict or this refugee crisis, everyone must decide if they can rebuild their lives in a place that was never meant to be permanent. Underscoring the timeliness of the film, March 2016 marks the 5th anniversary of the start of the Syrian conflict, which has displaced over 10 million people according to the United Nations. "I remember seeing the original footage Steph and Ellen had shot, and being so impressed with their work, and thinking we had to figure out a way to get them back into Zaatari to complete the project. They found a way to tell the story of the camp, to provide some context for the families' stories in a beautiful, real and unobtrusive way that is particularly moving and urgent." [J. Stewart]



AVI MOGRABI BEIN GDEROT BETWEEN FENCES

C'è una strana condizione esistenziale nella quale si può essere parte contemporaneamente di due mondi distinti ed autonomi: una realtà e l'immagine di quella realtà che la realtà stessa ha creato. Ci sono situazioni in cui si riesce a creare un'immagine del reale che è reale come un'immagine. Augusto Boal, ideatore del Teatro dell'Oppresso, riprendendo un concetto di Platone, chiama questa condizione *metaxis*. Ed è proprio una formidabile *metaxis* quella che questo film riesce a creare ad Holot, il più grande campo di rifugiati in Israele, dove all'inizio del 2016 erano ospitate più di 3.300 persone. In quel carcere a cielo aperto, nello spazio che si crea tra una recinzione e l'altra, tra una situazione di pericolo e una di isolamento, Avi Mograbi e Chen Alon organizzano un laboratorio teatrale con alcuni richiedenti asilo. Provengono dall'Eritrea o dal Sudan, non possono essere rimpatriati ma non possono nemmeno aspirare ad un'integrazione: Israele li considera dei pericolosi infiltrati, un virus da tenere lontano dal "corpo sano" del Paese. In questa situazione sospesa, le storie di espulsione e di viaggio, di umiliazione e di paura, di lotta e di attesa passano attraverso lo specchio multiplo dello sguardo degli altri e si fanno teatro. Nessuna catarsi è possibile, ma solo una *metaxis*. (v.i.)

There is a strange existential condition in which you can take part at once in two separate, autonomous worlds: reality and the image of reality created by the latter. There are situations in which you manage to create an image that is as real as an image. Augusto Boal, founder of the Theatre of the Oppressed, recalling a concept from Plato defined this condition *metaxis*. Precisely a formidable *metaxis* is created by this film in Holot, the largest refugee camp in Israel, which sheltered more than 3,300 people in early 2016. In that open-air jail, in the spaces between the fences, between situations of danger and of isolation, Avi Mograbi and Chen Alon organize a theatre workshop involving some asylum seekers. Coming from Eritrea or Sudan, they cannot be repatriated, nor can they aspire to integration: in fact, Israel considers these people dangerous infiltrators, like a virus to keep far away from the 'healthy body' of their country. In this suspended situation, stories of expulsion and travel, of humiliation and fear, of fighting and waiting, go through the multiple mirrors represented by the gaze of the others and become theatre. No catharsis is possible, only *metaxis*. (v.i.)



Israele, Francia, 2016, 84', col.

Regia: Avi Mograbi
Sceneggiatura: Avi Mograbi
Con la collaborazione artistica: Chen Alon, Philippe Bellaïche
Fotografia: Philippe Bellaïche
Montaggio: Avi Mograbi
Suono: Dominique Vieillard
Musica: Noam Enbar
Produttori: Camille Laemlé, Serge Lalou, Avi Mograbi
Produzione: Les Films D'ici, Avi Mograbi Films
Distribuzione: Doc & Film International

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

Avi Mograbi è uno dei più importanti documentaristi contemporanei. Tra i suoi film: *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (1997), *Happy birthday, Mr. Mograbi* (1999), *August: A moment before eruption* (2002), *Wait it's the soldiers, I have to hang up now* (2002, corto), *Detail* (2004, corto), *Avenge but one of my two eyes* (2005), *Z32* (2008), *Once I entered a garden* (2012), *Between Fences* (2016).

Avi Mograbi is one of the most important contemporary documentary filmmakers. Among his films, he directed: *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (1997), *Happy birthday, Mr. Mograbi* (1999), *August: A moment before eruption* (2002), *Wait it's the soldiers, I have to hang up now* (2002, short), *Detail* (2004, short), *Avenge but one of my two eyes* (2005), *Z32* (2008), *Once I entered a garden* (2012), *Between Fences* (2016).

Svizzera, 2016, 14', col.

Regia: Anne-Claire Adet
Sceneggiatura: Anne-Claire Adet
Fotografia: Anne-Claire Adet,
Collectif StopBunkers
Montaggio: Ana Acosta
Suono: Daphné Gastaldi,
Ladislav Agabekov
Musica: Benoît Renaudin
Produzione: Nouvelle Tribu,
Yasmine Abd El Aziz

Contatti: Anne-Claire Adet
Email: adet.ac@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Regista autodidatta, Anne-Claire Adet ha studiato scienze politiche e antropologia prima di dedicarsi al cinema. Ha diretto video istituzionali per associazioni e organizzazioni non governative, e alcuni film amatoriali. *Bunkers* è il suo primo cortometraggio documentario.

Self-taught director Anne-Claire Adet studied political science and anthropology before turning to cinema. She has directed institutional films for associations and NGOs, as well as amateur films. *Bunkers* is her first documentary short.



ANNE-CLAIRE ADET BUNKERS

Durante la guerra fredda, per difendersi da una possibile invasione sovietica, la Svizzera si dotò di rifugi per la protezione dei cittadini, i cosiddetti 'abris PC'. L'invasione non ci fu e i rifugi rimasero perlopiù inutilizzati. Nel 2011 i bunker furono riaperti per ospitare i migranti richiedenti asilo. In molti hanno soggiornato in questi luoghi sotterranei, senza finestre o accesso all'esterno, per un anno intero. Questo film permette a tutti noi di vivere per 14 minuti un'esperienza straniante e disumana, dalla prospettiva chi l'ha vissuta in prima persona. (v.i.) "Mi sono imbattuta su internet in materiali molto interessanti pubblicati dal collettivo di richiedenti asilo 'StopBunkers', immagini filmate da loro stessi con i cellulari. Non intendevo riprendere io stessa, volevo trasmettere il loro sguardo. Per coloro che non parlano la nostra lingua l'immagine è l'unico modo di comunicare l'indicibile. Ho deciso di dare nuova vita a queste immagini forti immergendo lo spettatore nei bunker, insieme ai migranti, attraverso i loro stessi occhi. Far vivere l'esperienza fisica della vita sottoterra dalla prospettiva di persone sradicate che vengono in cerca di protezione e sicurezza in Europa". [A-C. Adet]

During the cold war, in order to be ready for a potential invasion from the Soviets, Switzerland built shelters for the protection of its citizens, the so-called 'abris PC'. No invasion ever took place, and the shelters remained more or less unused. In 2011, these bunkers were re-opened to accommodate migrants seeking asylum. Many have lived in these underground dwellings, without windows or outdoor access, for a whole year. This film enables all of us to live an alienating, inhuman experience for 14 minutes from the point of view of those who experienced it in the first person. (v.i.) "I was lucky to find on the internet a valuable material from the asylum-seekers collective 'StopBunkers': images filmed by asylum-seekers using their cellphones. I didn't wanted to shoot images myself, but I wanted to convey their look. For those who do not speak our language, the picture is the only way to convey the unspeakable. I decided to give a new life to these powerful images, in order to immerse the viewers in these bunkers, with asylum seekers through their eyes. To live the physical experience of the life underground, from the perspective of those, uprooted, who are seeking refuge and security in Europe." [A-C. Adet]

LIGIA RAMOS, LEANDRO MUNIZ BARRETO C(H)AMP DE RÉFUGIÉS CAMP REFUGEE

Immagine di rifugiati siriani che cercano di sfuggire alla guerra civile nel loro paese vengono proiettate nelle strade di Parigi di notte. Queste immagini, che originariamente illustrano la copertura mediatica della recente diaspora siriana, sono reinvestiti di significato quando passano ad integrare lo spazio urbano di una capitale europea. Come in una sorta di fantasmagoria, queste immagini di uomini e donne che vivono nei campi profughi o attraversano le strade di tutta Europa vengono riproposte in un realtà sociale a cui vorrebbero avere accesso, ma che chiude loro le porte. Queste presenze fantasmagoriche dialogano nel film con brani tratti da dibattiti e dichiarazioni estratti dai media francesi e dalla loro copertura di questi ultimi avvenimenti.

Images of Syrian refugees trying to escape the civil war in their country are projected on the streets of Paris at night. These images, which originally illustrated the media coverage of the recent Syrian diaspora, are reinvested of meaning when they pass to integrate the urban space of a European capital. As a kind of "phantasmagoria" these images of Syrians living in refugee camps or walking through roads and trails across Europe resurface into a social reality to where they would like to have access but they do not. This "phantasmagoric" presence dialogues in the film with excerpts from debates and statements also extracted from the French media coverage of these recent events.



Francia, 2016, 9', col.

Regia: Ligia Ramos, Leandro Muniz Barreto
Montaggio: Ligia Ramos, Leandro Muniz Barreto
Produzione: Ligia Ramos, Leandro Muniz Barreto

Contatti: Ligia Ramos
Email: ligiamsramos@hotmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Ligia e Leandro sono una coppia di registi che vivono a Parigi. Hanno ottenuto il master in studi cinematografici e media presso l'Università Sorbonne Nouvelle, e da allora collaborano sui progetti di entrambi.

Ligia and Leandro are a couple of filmmakers based in Paris since 2011. They received their master degree in film and media studies in University Sorbonne Nouvelle - Paris 3, and since then they collaborate in each other's work.

Filmografia
2016: C(h)amp de Réfugiés
2015: There's No Place Like Home
2015: Hopeless
2015: Aller-Retour

Paesi Bassi, 2016, 90' col.

Regia: Robert Oey
Sceneggiatura: Robert Oey
Fotografia: Roger den Boer
Montaggio: Chris van Oers
Suono: Giel van Geloven
Musica: Reyn Ouwehand
Produzione: Zeppers Film
Coproduzione: Ikon Docs

Contatti: Judith Vreriks, Zepper Films
Email: judith@zeppers.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Robert Oey dopo gli studi ha iniziato a lavorare per varie produzioni cinematografiche, tra cui le co-produzioni internazionali *Not Mozart* e *The Baby of Macon* del regista inglese Peter Greenaway. *The Mission* è il suo settimo lungometraggio documentario.

Robert Oey after his studies started to work for various feature film productions, such as the international co-productions *Not Mozart* and *The Baby of Macon* by British film director Peter Greenaway. *The Mission* is Oey's 7th feature length documentary.

Filmografia selezionata
2015: *Today We're Buying an Airplane*
2012: *Fallen*
2010: *The Lie*
2005: *The Terrorist*
2004: *Wonderland*
2002: *Holland's Former Glory*
2001: *Marathon Man*
2000: *Toxic*

ROBERT OEY DE MISSIE THE MISSION

Joost de Wolf ha un volto spigoloso e affilato, l'andatura di chi è abituato a mettere il suo corpo dentro un uniforme, la voce di chi sa dare e ricevere gli ordini, gli occhi sinceri di chi sa riconoscere le contraddizioni. Joost de Wolf è un ufficiale olandese che nel 2014 ha avuto l'incarico di sovrintendere la missione Minusma (United Nations Multidimensional Integrated Stabilization Mission in Mali) in Mali. Dietro questa missione si nasconde il tentativo di arginare una situazione drammatica ed estremamente confusa che vede scontrarsi tra di loro i Tuareg del nord, i gruppi fondamentalisti islamici, il governo militare golpista e i seguaci del deposedo primo ministro Amadou Toumani Touré. In gergo militare, o come direbbe Joost de Wolf citando Clint Eastwood: una situazione "cluster fuck". Tra le origini degli esodi contemporanei ci sono anche le sofferenze di quei Paesi che abbandonano il progetto di una vita comune in favore della legge del più forte. È quello che Joost de Wolf cerca disperatamente di scongiurare. (v.i.)

Joost de Wolf's face is angular and thin, his gait is reminiscent of those who are used to wearing uniforms, his voice of those who give and receive orders, his sincere eyes of those who can recognize contradictions. Joost de Wolf is a Dutch officer who in 2014 was in charge of the Minusma mission in Mali (United Nations Multidimensional Integrated Stabilization Mission in Mali). Behind this name, there was an attempt to contain a dramatic and extremely confused situation in which the Tuareg of the north, fundamentalist Islamic groups, the military government who led the coup, and the followers of the deposed premier Amadou Toumani Touré are fighting against each other. In military jargon, or according to Joost de Wolf if he quoted Clint Eastwood, a "cluster fuck." At the roots of contemporary exoduses, we find the ordeals of the countries that leave the project of human society behind, opting for the survival of the fittest. This is what Joost de Wolf is desperately trying to ward off. (v.i.)



ALICE DIOP LA PERMANENCE ON CALL

Ci sono viaggi da compiere stando ben fermi sul posto. Quanto più immobili e in ascolto tanto più sondiamo l'universo intero attraverso la profondità delle rughe del volto che ci sta dinanzi, il segreto delle sue lacrime o il mistero di quella bocca che dice il dolore e non l'afferra. Si può davvero tramutare l'esilio in malattia? Eziologia, nosologia, posologia, diagnosi, terapia... bastano? In questa stanzetta d'ospedale (siamo al Paas - Permanence d'Accès aux Soins de Santé dell'Ospedale Avicenne di Bobigny) un paziente dopo l'altro si susseguono nell'impossibile dialogo tra il dolore sordo della perdita umana e la medicina. "Dal momento che viene girato nel cuore della consultazione medica, il film esercita una frustrazione inversa al nostro bisogno di capire il lavoro dei dottori. Si cancellano qui le tracce di un monitoraggio rassicurante. Dà fastidio. E se dà fastidio, è affinché restiamo ai fatti". [A. Diop] Restare al fatto del dolore dunque. Saldi e in ascolto - in permanenza - alla sventura altrui, può accadere di trovare il coraggio dell'altro e restituirglielo oltrepassando il proprio senso d'impotenza e mettendosi a servizio dell'oppresso, con o senza un camice bianco addosso. [c.z.]

Some journeys are to be experienced by standing still. The more motionless and receptive, the deeper we go through the universe just watching the lined faces and the tears in the eyes of those who are in front of us. We try to capture the secret and mystery from those mouths that utter the pain without understanding it. Can exile actually turn into disease? Aetiology, nosology, dosage, diagnosis, therapy... are they enough? We are at the Pass (the duty healthcare service) at the Avicenne Hospital in Bobigny. In a narrow room, a patient after another are admitted to try an impossible dialogue between the dull grief of human loss and medicine. "Filmed at the heart of the consultation, the movie projects a frustration onto our need to understand the work of the doctors. It erases all trace of any reassuring reference point. It disturbs. It disturbs so that we can become aware of this situation." [A. Diop] Aware of the pain. On duty, standing still, listening to the other's tragedies, we might find the other's courage and return it to him/her, overcoming the feeling of helplessness and serving the oppressed, with or without a white coat. [c.z.]



Francia, 2016, 97', col.

Regia: Alice Diop
Sceneggiatura: Alice Diop
Fotografia: Alice Diop
Montaggio: Amrita David
Suono: Clément Alline, Séverin Favriau
Produzione: Athénaïse

Contatti: Sophie Salbot, Athénaïse
Email: contact@athenaise.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Regista senegalese-francese e sceneggiatrice, dopo un Master in storia e un diploma post-laurea in sociologia visuale, Alice Diop è entrata nel laboratorio di cinema documentario alla scuola di cinema Fémis. Dal 2005, ha diretto numerosi documentari di creazione.

Senegalese French Film
Director and scriptwriter, after a Master's in history and a post-graduate diploma in visual sociology, Alice Diop joined the documentary workshop at the Fémis film school. Since 2005, she has directed many creative documentaries.

Filmografia
2016: *La permanence*
2016: *Les Sénégalaises et la Sénégalaise*
2015: *Vers la tendresse*
2013: *La Mort de Danton*
2006: *Clichy pour l'exemple*
2006: *La Tour du monde*

Danimarca, 2016, 82', col.

Regia: Moritz Siebert, Estephan Wagner, Abou Bakar Sidibé
Camera: Abou Bakar Sidibé
Montaggio: Estephan Wagner
Suono: Henrik Gamov
Produzione: Final Cut for Real
Coproduzione: Danida, The Danish Film Institute, BMU Foundation
Distribuzione italiana: I Wonder

Contatti: Andrea Romeo
Email: romeo@iWonderpictures.it

Moritz Siebert ha una formazione da medico e antropologo e negli ultimi 15 anni si è occupato di migrazioni. Ha studiato cinema documentario insieme a Estephan Wagner nel Regno Unito.

Moritz Siebert has worked on migration for the last 15 years and was originally trained as a medical doctor and an anthropologist. He studied documentary filmmaking together with Estephan Wagner in the UK.

Estephan considera *Les Sauteurs* il suo film di esordio anche se ha lavorato come regista di documentari da oltre un decennio, scegliendo sempre il punto di vista dei suoi protagonisti.

For Estephan, *Les Sauteurs* is a feature debut even if he worked as a documentary director for over a decade, always approaching his themes from the point of view of his protagonists.

Abou, nato in Mali, ha svolto diversi lavori prima di *Les Sauteurs* che è il suo primo film.

Abou, born in Mali did many different jobs before *Les Sauteurs*, his first film.

MORITZ SIEBERT,
ESTEPHAN WAGNER,
ABOU BAKAR SIDIBÉ
LES SAUTEURS
THOSE WHO JUMP

Dal monte Gurugu si vede Mellilla, da Mellilla si vede l'Europa. Sul monte Gurugu vive una popolazione fatta di persone che provengono da posti diversi: Mali, Costa d'Avorio, Camerun, ecc. Ciascuno ha la sua lingua, ciascuno la sua organizzazione, ciascuno il suo referente. Ma tutti hanno un unico obiettivo, scavalcare la barriera che divide il Marocco dalla Spagna. Sono "quelli che saltano", quelli che vivono sulle montagne, che cercano di sfuggire alle telecamere di sorveglianza e alla polizia. Vivono tra i boschi e i rifiuti, mangiano quello che riescono a procurarsi e a cucinare con mezzi di fortuna. Passano il loro tempo a preparare il prossimo tentativo di attraversamento, cercando la strategia vincente e le motivazioni per non sfiduciarsi. Abou Bakar Sidibe è uno di loro, gira con una videocamera che gli hanno dato Moritz Siebert e Estephan Wagner, due registi tedeschi. Moritz e Estephan si appoggiano ad Abou, quest'ultimo si aggrappa alla videocamera per sopravvivere. Un film straordinario, epico come tutte le avventure che non accettano nessuna conclusione che non sia il raggiungimento dell'obiettivo vitale: oltrepassare quella barriera, qualsiasi cosa ci sia oltre. (v.i.)

From the Gurugu mountain you can see Melilla, from Melilla you can see Europe. On Mount Gurugu, a disparate population has settled down, with people coming from different places: Mali, Ivory Coast, Cameroon, etc.

Everyone speaks their language, all belong to some organization, everyone refers to someone. All have one goal: to jump over the barrier that separates Morocco from Spain. It's the "sauteurs", the jumpers who live on the mountain, trying to escape surveillance cameras and police. They live in the woods and among the waste, eat what they manage to get, and cook with makeshift means. They spend their time preparing their next attempt to cross the border, looking for the winning strategy and trying not to get discouraged. Abou Bakar Sidibe is one of them. He carries a video camera he was given by Moritz Siebert and Estephan Wagner, two German film-makers. Moritz and Estephan rely on Abou, the latter relies on the video camera to survive.

An extraordinary film, an epos like all those adventures that do not accept any ending other than achieving the vital goal: jumping over that fence, whatever lies beyond. (v.i.)



HAIDER RASHID
NO BORDERS

Quella dei flussi migratori è una faccenda che riguarda tutti, nessuno escluso. La terra si muove sotto i nostri piedi e i nostri piedi si muovono sulla terra. Il senso del movimento dipende solo dalla posizione di privilegio in cui vi trovate. Questo film parte da questo presupposto, annullare la distanza che ci rende tutti spettatori di un dramma, invece che cittadini consapevoli e partecipi del nostro e altrui destino. Questo film ci dice di toglierci i paraocchi e indossare un visore VR, di abbandonare l'idea di visione passiva e immergerci in una realtà da esplorare, di fare delle scelte. Elio Germano è il nostro Virgilio, noi tutti siamo Dante, Ventimiglia uno di quei purgatori che possono portare i migranti all'inferno o verso la speranza di un modesto paradiso che si chiama normalità e sopravvivenza. Pensato per essere proiettato nei cinema e visto in Virtual Reality, questo film diretto da Haider Rashid e scritto insieme allo stesso Elio Germano e Omar Rashid è un'esperienza unica e irripetibile che sposta l'orizzonte della visione un po' più in là: dove finisce un confine e si apre uno spazio di libertà. (v.i.)

The migration issue concerns all of us, none excluded. The earth moves under our feet, and our feet move on the earth. The motion direction depends only on the privileged position from which you move. This film departs from this assumption, to annul the distance that makes us all viewers of a tragedy instead of aware citizens that participate in our and others' destiny. This film tells us to take out our blinkers and wear a VR headset, leave the idea of passive viewing behind, and immerse in a reality to be explored – in short, to make choices. Elio Germano is our Virgil, we are Dante. Ventimiglia is one of those purgatories that can take migrants either to hell or towards the hope for a modest paradise, i.e. normality and survival. The film directed by Haider Rashid and written with Germano himself and Omar Rashid was conceived for screening in cinemas and watched in Virtual Reality. It is a unique experience that pushes the horizon of vision a bit further, where a border ends and a space of freedom opens. (v.i.)

Italia, 2016, 15', col.

Regia: Haider Rashid
Scritto da: Haider Rashid, Elio Germano, Omar Rashid
Fotografia: Omar Rashid, Daniele Bernabei
Montaggio: Haider Rashid
Supervisione VSX: Daniele Bernabei
Suono: Gabriele Fasano
Produzione: Gruppo Cadini, Radical Plans, Gold

Contatti: Haider Rashid, Radical Plans
Email: haider@radicalplans.com

Haider Rashid è un regista, produttore e scrittore iracheno-italiano. Tra le sue opere: *Tangled Up in Blue* (2009), *The Deep* (2013) e *No Borders* (2016), presentato alla 73ª Mostra del Cinema di Venezia.

Haider Rashid is an Iraqi-Italian director, producer and writer. Among his works: *Tangled Up in Blue* (2009), *The Deep* (2013) e *No Borders* (2016), presented at the 73rd Venice Film Festival.

Filmografia
2016: No Borders
2015: Street Opera
2013: The Deep
2013: Sta Per Piovere
2009: Tangled Up in Blue

Germania, 2016, 34', col.

Regia: Stefan Kessissoglou
Fotografia: Stefan Kessissoglou
Montaggio: Stefan Kessissoglou
Suono: Stefan Kessissoglou
Produzione: Film Forum

Contatti: Stefan Kessissoglou
Email: kessissoglou@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Stefan Kessissoglou è un regista, produttore, sceneggiatore, e video designer tedesco. Ha maturato esperienza nel cinema lavorando come aiuto regista, direttore della fotografia e montatore in molte produzioni televisive e cinematografiche.

Stefan Kessissoglou is a German director, producer, screenwriter, and video designer. He gained experience working as an assistant director, cinematographer and editor on many television and cinema productions.

STEFAN KESSISSOGLOU THE BURDEN OF PROOF

"Nessun uomo è illegale" dice uno slogan a favore della libera circolazione degli esseri umani. Ma uno slogan non basta. Così come non basta essere scampati a violenze o a persecuzioni, avere combattuto la fame e i torturatori per avere diritto ad essere accolti in una terra sicura. Non basta: per non essere illegali ci vuole una prova che deve essere prodotta da chi chiede di essere considerato un rifugiato. Ogni richiedente deve motivare nella domanda le circostanze di persecuzione o danno grave che ne hanno motivato la fuga. È questa la prassi che si è consolidata in questi anni e che risulta decisiva per i destini di tanti richiedenti asilo. Ma come si fa a dimostrare una violenza, una persecuzione o una tortura? E così la domanda viene spesso rigettata per "manifesta infondatezza". In questo processo, l'audizione con i funzionari destinati ad esaminare le domande è il momento fondamentale per spiegare bene la situazione e prospettare i timori di persecuzione. Stefan Kessissoglou si concentra proprio su questo momento cruciale: l'attività probatoria a carico dei richiedenti. Con lucida ed implacabile analisi, il film mostra i meccanismi di un procedimento opaco in cui la plausibilità di un racconto può trasformare un uomo in fuga in un illegale. (v.i.)

According to a slogan promoting free circulation of human beings, "No one is illegal." A slogan, though, is not enough, just as having survived violence or persecution, having fought hunger and torturers is not enough to be welcomed to a safe land. No, it's not enough: not to be declared illegal, asylum seekers are supposed to prove they are persecuted or have received such damage as to justify their escape. Over the past few years, this established routine has become decisive to determine the destiny of so many asylum seekers. How to prove acts of violence, persecution, or torture? Rejection is often the case because many applications are allegedly "manifestly unfounded." In this procedure, the audition with the officials in charge is a fundamental moment to explain the situation as best as the applicants can, clarifying why they fear persecution. Stefan Kessissoglou has focused on this crucial moment, when the burden of proof lies with the applicants. A lucid, relentless analysis shows the mechanisms of an opaque procedure in which the plausibility of an account has the power to transform a person on the run into an illegal. (v.i.)



Filmografia
2016: The Burden of Proof



MAA SPONSOR



"L'ARTISTA
PIÙ IMPORTANTE
DEL MONDO"

ArtReview

ai. Weiwei LIBERO

FIRENZE
PALAZZO STROZZI

23 SETTEMBRE 2016
22 GENNAIO 2017

ORARIO MOSTRA
TUTTI I GIORNI
10.00-20.00
INCLUSI I FESTIVI
GIOVEDÌ 10.00-23.00

www.palazzostrozzi.org
#AiwwFlorence #Aiww



HIT ME WITH MUSIC!

Eat that Question: Frank Zappa in his own words

photo by Joe Corsage. Courtesy of Sony Pictures Classics



Francia, 2015, 70', col.

Regia: Christophe Conte, Gaëtan Chataigner
Fotografia: Thierry Goron
Montaggio: Christophe Conte, Gaëtan Chataigner
Suono: Nicolas Cassagne, Yves Laisné
Produzione: Morgane Productions

Contatti: Robin De La Houssaye,
Morgane Productions
Email:
rdelahoussaye@morgane-prod.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Gaëtan Chataigner ha avuto una carriera da musicista ed è regista di video musicali. Ha lavorato a diversi documentari musicali tra cui uno sull'edizione del 2011 dell'Isola di Wight e, attualmente, a un film sulla musica metal.

Gaëtan Chataigner was a musician and music video director. He has worked on several music documentaries including one on the 2011 edition of the Isle of Wight and he is currently working on a film on metal music.

Christophe Conte è un giornalista e scrittore. Lavora con Inrockuptibles dal 1991, attualmente come vice redattore della sezione Musica. È co-fondatore dell'etichetta Le Village Vert, ed editorialista su France Culture, France Musique e Europa 1.

Christophe Conte is a journalist and writer. He works with Inrockuptibles since 1991, currently as vice-editor of the Music section. He is co-founder of the label Le Village Vert, and columnist on France Culture, France Musique and Europe 1.



CHRISTOPHE CONTE, GAËTAN CHATAIGNER
**DAVID BOWIE, L'HOMME CENT VISAGES
OU LE FANTÔME D'HÉROUVILLE**

Ricco e sfaccettato ritratto di una delle personalità più camaleontiche e geniali della musica pop, il film ripercorre le tappe fondamentali della carriera di David Bowie: dagli esordi - ancora influenzati dalla moda beatlesiana - fino a distinguersi come creatore di stili musicali amati (ed imitati) in tutto il mondo. Il film evita i rischi delle celebrazioni superficiali analizzando la ricerca musicale portata avanti dall'artista, di pari passo con la creazione - tutt'altro che estemporanea - dei tanti personaggi con hanno calcato il palco dei suoi concerti: da Ziggy Stardust a The Thin White Duke. Si documenta inoltre il breve ma significativo soggiorno di Bowie nel castello francese di Hérouville, mitico studio di registrazione al quale Bowie approda dopo gli eccessi autodistruttivi di Los Angeles e prima di trovare a Berlino l'ambiente creativo che gli sarà di ispirazione per gli album della "trilogia berlinese", *Low*, *Heroes* e *Lodger*: dischi ritenuti fondamentali da chi apprezza il Bowie sperimentatore e creatore di inediti universi sonori. Alcuni cantati francesi emergenti (tra cui Jeanne Added, Mathieu Sai'laly e Lou Doillon) impreciosiscono il film con splendide cover di brani destinati a restare a lungo nella memoria collettiva. [a.l.]

A rich, multi-layered portrait of one of the most versatile, genial personalities of pop music, this film goes back on the fundamental steps in the career of David Bowie, from the debuts - still influenced by the Beatles - up to becoming the creator of music styles loved (and imitated) worldwide. The film avoids superficial celebration by analysing the musical research carried out by the artist along with the creation - anything but extemporaneous - of so many characters that made their mark on his concert stages, from Ziggy Stardust to The Thin White Duke. Moreover, the film directors devote a section to Bowie's short but significant stay at the French castle of Hérouville, the legendary recording studio in which Bowie landed after the self-destructive extremes of Los Angeles and before getting to Berlin, where he was to find a stimulating creative environment. There was conceived the "Berlin trilogy", *Low*, *Heroes* and *Lodger*, capital albums for those who appreciate Bowie the experimenter and demiurge of brand-new universes of sound. A few emergent French artists (such as Jeanne Added, Mathieu Sai'laly, and Lou Doillon) contribute to *L'Homme Cent Visages* with beautiful covers of songs that will linger in collective memory for a very long time. [a.l.]

THORSTEN SCHÜTTE

EAT THAT QUESTION: FRANK ZAPPA IN HIS OWN WORDS

Un'immersione ricca di sfaccettature e di aspetti poco noti nell'universo musicale - ma non solo - di Frank Zappa, tra i più rivoluzionari compositori contemporanei. Il film è frutto di ricerche condotte nel corso di otto anni: un periodo intenso, che Thorsten Schütte ha trascorso in stretto contatto con i membri della famiglia Zappa, sempre più entusiasti via via che il regista dava loro dimostrazione dell'approccio adottato, non solo rispettoso dell'uomo e dell'artista, ma anche "filologico" nel raccogliere e mettere ordine nelle decine di ore di interviste rilasciate da Zappa nel corso della sua carriera, disperse negli archivi di diverse decine di stazioni televisive e di cui, in molti casi, si era perduto il ricordo. Se ne ricava una summa dello "Zappa-pensiero", non solo nei confronti delle teorie musicali, che Zappa amava sottoporre a inedite sperimentazioni, ma anche nei confronti della politica, delle regole dello spettacolo, del ruolo attivo che un artista può e deve assumere all'interno della comunità mediatica, in cui l'interesse per le star non riguarda solo la loro produzione artistica ma spesso le elegge, con o senza il loro consenso, a "maestri di vita". [a.l.]

A multi-faceted immersion with plenty of less known aspects into the musical universe and beyond of Frank Zappa, one of the most revolutionary contemporary composers. The research for the film was done over the course of eight years, an intense period that Thorsten Schütte spent in close contact with members of the Zappa family. They were progressively more enthusiastic about the film director's approach, which is not only respectful of the man and the artist but also 'philological' in collecting and organizing dozen-hours interviews released by Zappa during his career, scattered among the archives of dozens of TV stations, and often forgotten. The result is a summa of the 'Zappa-thinking' not only about musical theories - which Zappa loved to experiment with daringly - but also about politics, the rules of the show business, and the active role an artist can and must play within the media community, where interest in stars is not showered only on their artistic production but often extends to take them as role models, whether they like it or not. [a.l.]

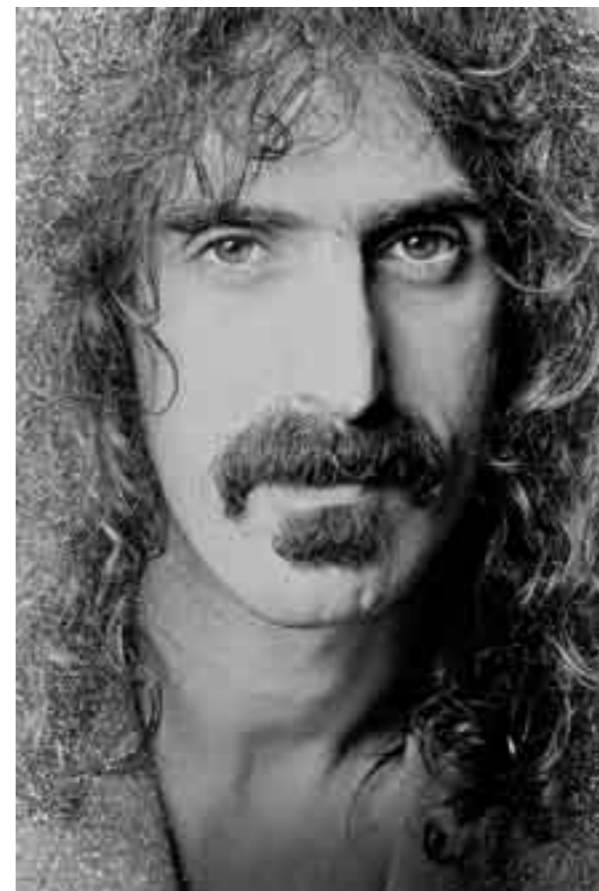


photo by Sam Emerson, Courtesy of Sony Pictures Classics

Francia, Germania, 2016, 90', col.

Regia: Thorsten Schütte
Montaggio: Willibald Wonneberger
Suono: Armelle Mahé, Marc Fragstein
Produttrice: Estelle Fialon
Coproduttore: Jochen Laube
Produttori esecutivi: Thorsten Schütte, Gail Zappa, Ahmet Zappa
Produzione: Les Films du Poisson & UFA Fiction
Coproduzione: ARTE France, SWR
Distribuzione: Sony Pictures

Contatti: Susan Senk, Sony
Pictures Classics
Email: susan.i.senk@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Thorsten Schütte è un documentarista tedesco che da oltre vent'anni lavora come scrittore, regista e produttore. Ha prodotto e diretto numerosi film per la televisione e serie televisive. I suoi film hanno girato nei più importanti festival internazionali, tra cui Sundance, IDFA e Berlinale.

German documentary filmmaker Thorsten Schütte has worked for over 20 years as a writer, director and producer. He has produced and directed numerous TV films and series. His films have been widely shown at international festivals including Sundance, IDFA and Berlinale.

Filmografia selezionata:
2016: Eat That Question: Frank Zappa in His Own Words
2005: Namibia Generation X
2002: I Was the King of Porn - The Adventurous Life of Lasse Braun
2001: The Cactus of Knowledge
2001: Trip to Brazil
1998: World Jazz

Svezia, Germania, Svizzera, 2016, 87', col.

Regia: Lamin Daniel Jadama, Lars Lovén, Göran Hugo Olsson
Fotografia: Ania Winiarska, Lamin Daniel Jadama, Göran Hugo Olsson, Lars Lovén
Montaggio: Limpasen Game
Suono: Fredrik Stålné
Produzione: Tobias Janson, Story AB
Coproduzione: WDR, First Hand Films
Distribuzione: First Hand Films

Contatti: Esther van Messel, First Hand Films
Email: esther.van.messel@firsthandfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Göran Hugo Olsson è un regista svedese. Tra i suoi film: *Concerning Violence* (2014), *The Black Power Mixtape 1967-1975* (2011), *Am I Black Enough For You* (2009).

Göran Hugo Olsson is a swedish filmmaker. A selection of his films *Concerning Violence* (2014), *The Black Power Mixtape 1967-1975* (2011), *Am I Black Enough For You* (2009).

Lamin Daniel Jadama è un giornalista musicale, DJ e musicista originario dell'Africa occidentale.

Lamin Daniel Jadama is a music journalist, DJ and musician with his roots in West Africa.

Lars Lovén lavora come giornalista free-lance ed è critico musicale.

Lars Lovén works as a freelance journalist and is music critic.

LAMIN DANIEL JADAMA, LARS LOVÉN, GÖRAN HUGO OLSSON FONKO

L'Africa è il paese del mondo con più rapida crescita, sia per quanto riguarda la sua popolazione che per quanto riguarda l'economia. Nel mondo globalizzato, la musica africana, la politica e l'industria finiranno per influenzare tutto. Sta già accadendo. La grande rivoluzione della musica del nostro tempo si svolge in Africa, e coinvolge centinaia di milioni di persone. *Kuduro*, *Coupé-décalé* e *Ndombolo* sono club che lanciano stili musicali, sulla base di ritmi tradizionali, e sono diventati un mezzo per esprimere l'identità di un'intera generazione. Ma solo pochi hanno raccontato questa storia e nessuno ha mostrato come lo sviluppo coinvolga l'intero continente. La musica, però, è solo un aspetto di un cambiamento sociale. Mentre l'Europa meridionale è sull'orlo del fallimento, l'Angola è l'economia con la crescita più veloce del mondo, con paesi come il Ghana e Zambia subito dietro. La modernizzazione colpisce tutta l'Africa, portando con sé una diminuzione della povertà, divari di reddito più ampi, conflitti tra tradizione e modernità.

Africa is home to the fastest growing countries in the world, both when it comes to economy and population. In the globalized world African music, politics and industry will eventually affect everything. It is already happening. The great music revolution of our time is taking place in Africa, affecting hundreds of millions of people. *Kuduro*, *Coupé-décalé* and *Ndombolo* are club music styles, based on traditional rhythms, and have become a means of expressing the identity for an entire generation. But only few have told the story and no one has shown how the development spans the entire continent. The music though, is only one aspect of a social change. While southern Europe is on the brink of bankruptcy, Angola is the world's fastest growing economy, with countries like Ghana and Zambia trailing not far behind. But the modernization affects all of Africa, bringing with it a decrease in poverty, wider income gaps, as well as conflicts between tradition and modernity.



CESAR PAES SONGS FOR MADAGASCAR

Songs for Madagascar offre un viaggio intimo attraverso l'isola del Madagascar. Segue da vicino il lavoro creativo di un gruppo di musicisti e mostra i loro incontri con le comunità locali. Il film ci permette di scoprire il 'capitale transculturale' degli artisti e ci mostra il loro impegno sociale, culturale e ambientale per una delle isole più a rischio nel mondo. Un gruppo di musicisti di origine malgascia che vivono in Madagascar e in Europa si sono riuniti a dispetto delle loro differenze geografiche e culturali. Attraverso la loro musica e le loro canzoni sensibilizzano l'opinione pubblica sul loro paese e su altri ambienti a rischio. "Pensare alla natura senza l'uomo è come immaginare che l'uomo possa fare a meno della natura". [C. Paes]

Songs for Madagascar offers an intimate journey across the island of Madagascar. It closely follows the creative work of a group of musicians and shows their encounters with local communities. The film allows us to discover the artists' 'transcultural capital', and show firsthand their social, cultural and environmental commitment to one of the most endangered islands in the world. A group of musicians of Madagascar origin who live in Madagascar and in Europe have come together in spite of their geographical and cultural differences. Through their music and their songs they raise awareness worldwide about their country and about other fragile environments. "Thinking nature without man is like imagining that man can live without nature." [C. Paes]



Madagascar, Francia, UK, 2016, 88', col.

Regia: Cesar Paes
Ricerche: Ulrike H Meinhof
Suono: Gabriel Mathé
Musica: Dama (Mahaleo), Erick Manana, Justin Vali, Régis Gizavo, Olombelo Ricky, Jaojoby
Produttrice: Marie-Clémence Paes
Produzione: Laterit productions

Contatti: Laterit productions
Email: laterit@laterit.fr

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Cesar Paes è nato a Rio de Janeiro e ha co-fondato Laterit nel 1988, una società di produzione indipendente con sede a Parigi. È direttore della fotografia e regista. Il suo *Angano... Angano...* (1989) ha vinto il premio al Miglior Documentario al 30° Festival dei Popoli mentre *Le bouillon d'awara* la Targa "Gian Paolo Paoli" al Miglior Film etno-antropologico al 37° Festival dei Popoli.

Cesar Paes was born in Rio de Janeiro and has co-founded Laterit productions in 1988, an independent production company based in Paris. He is DOP and director. His film *Angano... Angano...* (1989) won the Best Documentary Award of the 30th Festival dei Popoli and *Le bouillon d'awara* won as the Best Anthropological Film: Gian Paolo Paoli Award at the 37th Festival dei Popoli.

Filmografia
2016: *Songs for Madagascar*
2012: *L'opéra du bout du monde*
2005: *Mahaleo*
2000: *Saudade do Futuro*
1996: *Le bouillon d'awara*
1992: *Aux guerriers du silence*
1989: *Angano... Angano...*

UK, 2016, 105', col.

Regia: Paul Dugdale
Sceneggiatura: Sam Bridger,
Paul Dugdale
Fotografia: Jonas Mortensen
Montaggio: Christopher Bird,
Tom Watson
Suono: Saoirse Christopherson,
Victoria Franzan, Stephen Hodge,
Martin Jensen, Andy Kennedy,
James Ridgway, Lee Walpole
Produzione: Sam Bridger
Produttori esecutivi: Mick Jagger,
Keith Richards, Charlie Watts,
Ronnie Wood, Julie Jakobek
Distribuzione: Eagle Rock
Entertainment

Contatti: Camilla Lomazzi Jorgensen,
Eagle Rock Entertainment
Email:
Camilla.Jorgensen@eagle-rock.com

Paul Dugdale ha 36 anni e vive
Londra. Con i suoi film è stato
nominato più volte ai Grammy.
La sua passione per la musica e
il cinema lo ha portato a dirigere
documentari e film-concerto per
alcuni dei più grandi artisti del
mondo, tra cui: Adele, Coldplay e
The Rolling Stones.

Multiple Grammy nominated Paul
Dugdale is a 36 year old filmmaker
based in London. His passion for
music and film has led him to
direct documentaries and concert
films for some of the world's
biggest artists including; Adele,
Coldplay, and The Rolling Stones.

Filmografia selezionata:
2016: The Rolling Stones Olé,
Olé, Olé!: A Trip Across Latin
America
2015: Just Let Go: Lenny Kravitz
Live
2015: Ed Sheeran Jumpers
for Goalposts
2014: One Direction: Where We Are -
The Concert Film
2014: Coldplay: Ghost Stories
2013: The Rolling Stones: Sweet
Summer Sun - Hyde Park Live
2011: The Prodigy: World's on Fire

PAUL DUGDALE

THE ROLLING STONES OLÉ OLÉ OLÉ!: A TRIP ACROSS LATIN AMERICA



“Charlie Watts una volta mi ha detto che è il pubblico a tenere una band come questa insieme. Questo è il mio quarto film con i Rolling Stones, e qui condividono le luci della ribalta proprio con il loro pubblico. Esplorare la popolazione locale e la cultura che circondano una band durante un tour aiuta a dipingerne un ritratto intimo, e rivela il rapporto che ha instaurato con ognuno di questi affascinanti paesi, in molti dei quali il rock n’ roll era prima vietato. Il simbolismo dell’esibizione nella Cuba comunista è enorme, e la possibilità di indagare e celebrare la ribellione e la libertà che la musica dei Rolling Stones rappresenta per i popoli dell’America Latina è stata una grande emozione da vivere. C’è un certo senso di totale immersione che si può sentire quando si è in un viaggio a stretto contatto con un soggetto. Per quanto possibile ho voluto raccontare questa storia attraverso una sola lente, come se la camera e lo spettatore fossero insieme in questa avventura. Questa esplorazione in prima persona, e che permette allo spettatore di fare domande e sorprendersi di quello che vede piuttosto che trovare tutto già apparecchiato, si avvicina molto alla nostra esperienza del tour stesso, e ho cercato di catturarlo nel film. Non sapere cosa c’è dietro l’angolo è una parte importante di questo cammino e, naturalmente, della vita stessa”. [P. Dugdale]

Charlie Watts once said to me that it’s the audience that keeps bands like his together. This is my 4th film with The Rolling Stones, though this time they share the limelight with exactly those people, their audience. Exploring local people and culture surrounding a band as they tour paints an intimate portrait, as well as revealing their relationship to each fascinating country, in many of which, rock n’ roll was once banned. The symbolism of such an unabashed rock and roll performance in communist Cuba is huge, and investigating and celebrating the rebellion and freedom that the Rolling Stones music represents to the people of Latin America was a thrill to explore. There’s a certain sense of immersion one can feel when you’re on a physical journey with a subject. Wherever possible I wanted to tell this story through a single lens, for it to feel as though camera and viewer are on this adventure together. This first person exploration and allowing the viewer to ask questions and discover a scene rather than it being served to them on a plate felt very much like our experience of the tour itself, and I wanted to capture that. Never quite knowing what’s around the next corner is an important part of this journey and of course life itself. [P. Dugdale]

3 - 14 May
2017

14TH INTERNATIONAL
INDEPENDENT FILM FESTIVAL

INDIELISBOA
BY Allianz

CALL FOR
ENTRIES

FILM
ANIMATION
DOCUMENTARY
EXPERIMENTAL

SUBMISSIONS AT:
WWW.INDIELISBOA.COM

DEADLINE 16 JANUARY



EVENTI SPECIALI
SPECIAL EVENTS

D+DESIGN

a strategic design program contrast to urban poverty

Milioni di cittadini *diversamente residenti*, che abitano in povertà le aree urbane euromediterranee, stanno affrontando quotidianità, se possibile, più devastanti che in passato. Le nuove povertà di migranti, rifugiati e richiedenti asilo politico e aiuto economico, ammassati nelle periferie metropolitane, evidenziano lo scandalo di un *deficit crescente di progettualità di contrasto alle povertà urbane*, sia storiche che contingenti.

Il progetto, sintetizzato nel titolo **D+Design di contrasto alla povertà urbana**, dice pragmaticamente che cosa dobbiamo fare per contrastare efficacemente l'annientamento di milioni di persone per *indigenza*, parola antica che evoca emarginazione, ghettizzazione, persecuzione, razzismo: **dobbiamo immaginare, ideare, sperimentare, progettare e realizzare di più.**

D+D parte da quanto il volontariato laico e religioso, le associazioni, le imprese, le istituzioni, fanno già per garantire che milioni di persone, famiglie e comunità, abbiano cibo e acqua almeno una volta al giorno, un riparo d'emergenza, un cambio di vestiario ogni tanto: **è molto vitale, ma... non basta.**

Le povertà urbane si possono contrastare, ridurre, depotenziare, aggredendo il *deficit* di progettualità che caratterizza le politiche urbane dedicate ai *diversamente residenti*. Si tratta di *fare spazio* nelle nostre città a un nuovo sistema di oggetti, luoghi e servizi di condivisione, innovazione, accessibilità, cultura, arte e solidarietà.

Un accordo di collaborazione italo-francese, una rete di designer, artisti, scienziati, comunicatori, tecnologie e laboratori che condividano progetti innovativi, un concorso internazionale di idee: **questo il programma D+D dei prossimi due anni** per diminuire quel *deficit* di progettualità e aumentare il contrasto alla povertà nelle nostre città.

D+DESIGN

a strategic design program contrast to urban poverty

Millions of *differently resident* citizens live in poverty in Euromediterranean urban areas and cope daily with living conditions that are even more devastating – if possible – than they were in the past. The new poverty experienced by migrants, refugees, asylum seekers and needy people – crammed in metropolitan suburbs – reveals the outrageous and *growing design deficit* in our efforts to contrast old-standing as well as present-day urban poverty.

The project, as its title **D+Design to contrast urban poverty** announces, takes a pragmatic approach and outlines what we must do to effectively contrast the destruction of millions of people because of *indigence*, an archaic term evoking marginalization, ghettoization, persecution, racism; **we need to imagine, conceive, experiment, design and make much more.**

D+D starts from what lay and religious voluntary Associations, private organizations and institutions are already doing to guarantee food and water at least once a day, a shelter, clean garments every now and then to millions of people, families and communities ... **It's a lot, it's vital but it's not enough.**

Urban poverty can be contrasted, reduced, defeated by tackling the design deficit that characterizes urban policies targeting the *differently resident*. It's a matter of *making space* in our cities to accommodate a new system of objects, places and services to be shared, that introduce innovation, access to culture and art while promoting solidarity.

A collaboration agreement between France and Italy, a network of designers, artists, scientists, communication and technology experts and labs willing to share innovative projects, an International Contest of Ideas: **this is the programme that D+D is launching for the next 2 years**, aiming to reduce the *design deficit* and more effectively contrast poverty in our cities.

Francia, 2013, 98', col.

Regia: Claus Drexel
Sceneggiatura: Claus Drexel
Fotografia: Sylvain Leser
Montaggio: Anne Souriau
Suono: Nicolas Basselin
Produzione: Daisy Day Films

Contatti: Florent Lacaze, Daisy Day Films
Email: florent.lacaze@daisyday.fr

Claus Drexel è un pluripremiato regista francese. *Au bord du monde* (2013) è stato presentato a Cannes nella sezione ACID nel 2013.

Claus Drexel is an award-winning French director. *Au bord du monde* (2013) was presented at Cannes Film Festival in the ACID section in 2013.

Filmografia
2013: Au bord du monde
2008: Affaire de famille
2000: The Divine Inspiration
1998: Max au bloc
1996: C4

CLAUS DREXEL

AU BORD DU MONDE ON THE EDGE OF THE WORLD

Cala la notte. La Parigi da cartolina sfuma delicatamente per lasciare il posto a chi la abita nel buio: Jeni, Wenceslao, Christine Pascal e altri. Attraverso tredici figure Claus Drexel delinea un ritratto della città, o meglio fotografa i protagonisti di una Parigi notturna, mettendo in risalto il contrasto tra una cornice scintillante e le ombre vaganti in quello che sembra un teatro a cielo aperto. La regia ci restituisce una visione poco nota di una città che risulta al tempo stesso bellissima e inquietante. A seconda dei luoghi che esplora, riesce ad approcciare con tenerezza la situazione di coloro che incontra: la paura, la fede, la solitudine, la sessualità, i rimpianti, la famiglia. "Noi siamo fantasmi", dice uno di loro. E questo è ciò che il film ci dà a vedere, una visione della vita, della loro vita.

Night descends. The picture postcard view of Paris delicately fades out to those who live in the dark of the city: Jeni, Wenceslas, Christine, Pascal, and others. By way of thirteen characters, Claus Drexel outlines a portrait of the city, or rather takes pictures of the protagonists of Paris at night, highlighting the contrast between the glittering metropolis and the shadows wandering through what seems to be an open-air theatre stage. The film-maker offers an unusual view of a city at once beautiful and disturbing. Depending on the places he explores, he approaches the situation of his interlocutors with tenderness, dealing with fear, faith, loneliness, sexuality, regrets, family. "We are ghosts," says one of them. This is what the film really exposes, a view of life, of their lives.



DANIELE PIGNATELLI TERZO&MONDO THIRD AND WORLD

"Le mura non hanno tetto, e sopra di esse si staglia contro il cielo un enorme ramo di pino con un'unica pigna che cade ogni giorno ed ogni mattina è di nuovo magicamente appesa al ramo. È questa pigna l'elemento centrale della storia: essa rappresenta infatti l'unico avere di Terzo, che si nutre dei suoi pinoli e sta bene così, contrapponendosi con questa sua frugalità al consumismo sfrenato di Mondo che, possessore di una sorta di 'pass' appeso al collo, può accedere al calapranzi da cui può prendere tutto ciò che desidera". [D. Pignatelli]

"There is no roof over the walls. Above them, a huge branch of a pine tree is silhouetted against the sky, with a single pine cone falling every day, and yet every morning hanging from the branch as if by magic. This pine cone is the central element of the story. It represents the only belonging of Third, who feeds on its nuts and is perfectly fine this way. His frugality is contrasted with the unrestrained consumerism of World, as if the latter was carrying a pass that gave him unlimited access to a dumb-waiter which offers him whatever he wants." [D. Pignatelli]

Italia, 2001, 15', col.

Regia: Daniele Pignatelli
Sceneggiatura: Daniele Pignatelli
Fotografia: Alessandro Feira Chios
Montaggio: Osvaldo Bargerò
Suono: Francesco Vitaloni, sing sing
Con: Giuseppe Battiston, Chicco Salimbeni
Produzione: Alberto Zabban, Synthesis Film

Daniele Pignatelli, filmmaker e visual-artist, ha realizzato diverse installazioni multimediali in tutto il mondo. I suoi film sono stati in concorso presso i più importanti festival cinematografici ottenendo diversi riconoscimenti e prestigiosi premi.

Daniele Pignatelli is a film maker who has done several installations all over the world. He took part in the most important film festivals worldwide and got several prestigious awards.

Filmografia
2012: Hope2
2006: Hope 1
2001: Terzo & mondo
1996: Amati matti

Italia, Francia, Belgio, 2015, 92', col.

Regia: Giovanni Cioni
Fotografia: Giovanni Cioni, Duccio Ricciardelli
Montaggio: Aline Hervé
Suono: Saverio Damiani, Tokuhiko Katayama
Produzione: Citrullo International, Zeugma Films, Zivago Media, Cobra Films
Coproduzione: CBA – Centro dell'Audiovisivo Bruxelles
Con la partecipazione di: Regione Toscana e Toscana Film Commission

Contatti: Giovanni Cioni
Email: giovanni-cioni@alice.it

Biografia a p. 20
Biography on p. 20

OMAGGIO AL GIURATO | HOMAGE TO THE JUROR GIOVANNI CIONI

GIOVANNI CIONI DAL RITORNO DEPUIS LE RETOUR

“Caro Silvano, quando ci siamo incontrati, una sera di dicembre, mi hai chiesto di accompagnarti. Volevi tornare laggiù, nel luogo a cui sei sopravvissuto. Io sono sempre laggiù, mi dicevi. In vita, solo, nell'incredulità dell'esistenza. Abbiamo iniziato il viaggio. Sei dovuto sopravvivere, di nuovo”. [G. Cioni] Inizia così *Dal ritorno*, con una lettera che il regista invia a Silvano Lippi, soldato italiano in Grecia, nel 1943, prigioniero dei Tedeschi, deportato a Mauthausen dove fu addetto ai forni crematori. Una lettera ispirata dalla possibilità che l'esistenza non raggiunga mai un presente, ma che viceversa proceda in un ritorno senza fine. *Dal ritorno* è un film sul ricordare, un film sulla scomparsa dei testimoni possibili, è un film sulla solitudine e lo smarrimento di fronte alla parola del ricordo, dunque è un film su noi, noi che dobbiamo ricominciare daccapo, soli, senza testimoni, e riattraversare i luoghi e ricomporli con la storia raccontata. Lo struggente incontro tra Giovanni Cioni e Silvano Lippi dà luogo a una rara e delicata espressione cinematografica che è una lingua, sfuggente, che abbandona e ritorna, con cui interrogare l'esserci stati, e qualche volta dubitarne. [p.m.]

“Dear Silvano, when we met, one December night, you asked me to come along. You wanted to go back there, to the place where you have survived. I am always down there, you told me. Alive, alone, disbelieving existence. We began the journey. You have had to survive, again.” [G. Cioni] Thus opens *Dal ritorno*, on a letter that the film director sends to Silvano Lippi, an Italian soldier in Greece in 1943, taken prisoner by the Germans, deported to Mauthausen, and then assigned to the gas chambers. The letter is based on the idea that existence never reaches the present but, instead, keeps going in an endless return. *Dal ritorno* is a film on the act of remembering, on the disappearance of possible witnesses, on the loneliness and bewilderment when faced with the word memory. Therefore it is a film about us, who need to start all over again, alone, without witnesses, going back to the places and piecing them together again, with the help of the story told. The heartrending encounter of Giovanni Cioni and Silvano Lippi produces a rare, delicate cinematic expression, that quits and returns. With this fleeting language, you can interrogate, and at times question, the having-been-there. [p.m.]



OMAGGIO AL GIURATO | HOMAGE TO THE JUROR NIKOLAUS GEYRHALTER

NIKOLAUS GEYRHALTER HOMO SAPIENS

Migliaia e migliaia di anni fa l' homo sapiens si spinse dall'Africa alla conquista del pianeta in quel lungo percorso evolutivo che lo ha portato fino alla modernità. Una modernità fatta di opere architettoniche imponenti, di innovazione tecnologica, di ricerca costante della perfezione in ogni aspetto della civiltà umana: l'educazione, le istituzioni, la salute, la religione, l'intrattenimento, ecc. Cosa resterà dell'ingegno dell'uomo moderno dopo la sua scomparsa? Come in un *flash-forward*, Geyrhalter ci fa scoprire scenari desertici, abbandonati, quasi apocalittici, dei non-luoghi che diventano simbolo tanto della caducità e della provvisorietà dell'uomo, quanto della sua incuria e del suo poco rispetto per la natura che lo circonda. In questa inquietante distopia, quella natura si riscatta riappropriandosi di ciò che le è stato prepotentemente strappato. Ruedi di chiese, fabbriche abbandonate, ospedali desolati, vecchie centrali nucleari e montagne russe fagocitate dal mare: *Homo sapiens* è un film in cui dell'essere umano non v'è traccia visiva né sonora, ma la sua presenza – *hic et nunc* – è forte e intensa; è un film in cui il fuori campo è forte quanto l'immagine cinematografica e il suono dell'acqua e del vento più eloquente di una voce umana. *Homo sapiens* è un inno all'ingegno dell'uomo, un monito alla sua coscienza, è un invito alla riflessione sul suo ruolo nel mondo. [c.m.]

Thousands of years ago, *homo sapiens* left from Africa to conquer the planet in the long evolutionary process that has brought him to modernity. Modernity made of imposing architectural works, technological innovation, constant search for perfection in every aspect of human civilization: education, institutions, health, religion, entertainment, etc. What will be left of the ingenuity of modern man after he disappears? Like in a flash forward, Geyrhalter shows us desert, abandoned, almost apocalyptic scenarios of non-places, symbol at once of man's transience and impermanence and of his carelessness, disrespect for nature. According to this disturbing dystopia, nature takes revenge by retaking what was arrogantly stolen from herself. Church ruins, abandoned factories, desolate hospitals, old nuclear plants, roller-coasters swallowed by the sea: *Homo sapiens* is a film where there is no visual or acoustic trace of man, even though his presence – *hic et nunc* – is strong, intense; it is a film in which what lies off screen is as powerful as the film image, and the sounds of water and wind are more eloquent than a human voice. *Homo sapiens* is a hymn to man's ingenuity, a warning for his conscience, and an invitation to reflect on his role in the world. [c.m.]

Austria, Germania, 2016, 94', col.

Regia: Nikolaus Geyrhalter
Fotografia: Nikolaus Geyrhalter
Montaggio: Michael Palm
Suono: Peter Kutin, Florian Kindlinger, Alexander Koller
Ricerca Locations: Simon Graf
Produttori: Nikolaus Geyrhalter, Michael Kitzberger, Wolfgang Widerhofer, Markus Glaser
Produzione: NGF – Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH

Contatti: Silvia Burner,
NGF - Nikolaus Geyrhalter
Filmproduktion GmbH
Email: burners@geyrhalterfilm.com

Biografia a p. 21
Biography on p. 21

Belgio, Francia, 2016, 58', col.

Regia: Jasna Krajinovic
Sceneggiatura: Jasna Krajinovic
Fotografia: Benoit Dervaux,
Joachim Philippe
Montaggio: Marie-Hélène Mora
Suono: Céline Bodson, Quentin
Jacques, Aymen Sahli, Bruno
Schweisguth, David Vranken,
Marie-Hélène Mora
Musica: Raf Keunen
Produzione: Dérives, Petit à Petit
Production
Coproduzione: ARTE Francia,
RTBF, Savage Film, CBA (Centre
Audiovisuel de Bruxelles)

Contatti: CBA (Centre de
l'Audiovisuel à Bruxelles)
Email: promo@cabadoc.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Jasna Krajinovic si è laureata
in regia cinematografica a
Bruxelles e ha iniziato a lavorare
come documentarista con i
fratelli Dardenne. Il suo *Un été
avec Anton* (2012) è stato parte
della selezione del 53° Festival
dei Popoli.

Jasna Krajinovic graduated
in Film Direction in Brussels
and started working as a
documentarist with the
Dardenne brothers. Her
filmography includes: Her *Un été
avec Anton* (2012) was part of the
selection of the 53rd Festival dei
Popoli.

Filmografia
2016: Ma fille Nora
2016: La chambre vide
2012: Un été avec Anton
2008: La chambre de Damien
2006: Deux soeurs
2003: Saya et Mira, rêves perdus

JASNA KRAJINOVIC LA CHAMBRE VIDE THE EMPTY ROOM

Siamo nella Bruxelles del post-attentato e la camera rimasta vuota è quella di Sabri che, a 19 anni, ha abbandonato genitori e fratelli per andare in Siria a combattere la *jihad*. Quattro mesi dopo la sua partenza la famiglia ha ricevuto un messaggio che ne annunciava la morte, avvenuta in circostanze mai chiarite. È da quel giorno che Saliha, madre di Sabri, sta cercando non solo di ripristinare l'armonia nel nucleo familiare, per quanto difficile possa essere dopo la lacerazione subita, ma è impegnata in un'associazione di famiglie europee i cui figli hanno aderito al terrorismo islamico. Nel corso di un'audizione al Parlamento fiammingo, Saliha ha modo di esporre le sue richieste, condivise da chi è stato colpito dalla sua stessa tragedia: per impedire che altri giovani si lascino contagiare dalla "vocazione al martirio" è necessario mettere a punto leggi e strategie e non lasciare che il problema ricada interamente sulle singole famiglie. [a.l.] "Ho voluto mostrare la battaglia di Saliha, il suo percorso coraggioso, risoluto ma pacato, che ci spinge a riflettere e ci permette di individuare i diversi strati che compongono una realtà complessa". [J. Krajinovic]

We are in Brussels after the terrorist attack. The now empty room is that of Sabri who, at 19 years of age, quit her parents and brothers and went to Syria to fight the *jihad*. Four months after her departure, her family received a message announcing his death, without clear details as to the circumstances. From that day, Saliha, Sabri's mother, has been trying not only to restore harmony in the household – a very difficult task after this laceration – but also to work with an association of European families whose children have joined Islamic terrorism. During an audition at the Flemish Parliament, Saliha could expound the requests shared by those who were struck by the same tragedy: in order to prevent that other youths be infected by the "vocation to martyrdom," laws and strategies should be drawn up, and families should not be left to cope with the problem on their own. [a.l.] "I wanted to show Saliha's fight, show her brave, firm, but also calm journey that invites us to reflect and discern the different layers composing this complex reality." [J. Krajinovic]



JASNA KRAJINOVIC MA FILLE NORA MY DAUGHTER NORA



Prima di partire, Nora ha scritto a sua madre una lunga lettera e Samira, quella lettera, continua a leggerla e rileggerla. C'è dentro tutto quello che una figlia può dire dopo che ha deciso di lasciare il grembo della famiglia per intraprendere la propria strada. Questo sentimento, universale, assume però una connotazione agghiacciante: Nora ha lasciato la sua Bruxelles per andare in Siria e prendere parte alla *Jihad*: "Ho detto no all'edonismo, e ho scelto la Fede". Da quel giorno Samira non ha mai smesso di ricercare il contatto con la figlia: sentirla e vederla su skype, sapere dove si trova; o – nelle ore più angosciose – di avere almeno conferma che Nora è ancora viva. [a.l.] "I meccanismi di radicalizzazione finora conosciuti (soprattutto tramite internet) sono così elaborati, così raffinati, che qualsiasi giovane ne può essere vittima. Per questo motivo è necessario ascoltare i genitori e conoscere le loro storie. È l'unica maniera per progredire". [J. Krajinovic]

Before leaving, Nora wrote a long letter to her mother. Samira keeps on reading that letter again and again. In it, she finds all a daughter can say after deciding to leave the family nest and embark on her own life. However, this sentiment, a universal one, takes on an appalling connotation: Nora left her Brussels to go to Syria and join the *jihad*. "I said no to hedonism, and I chose Faith." From that day onwards, Samira has never given up on her daughter, trying to hear and see her on Skype, to know her whereabouts, to be at least confirmed – in the most angst-ridden moments – that Nora is still alive. [a.l.] "The mechanisms of radicalization (especially via the internet) that we know are so complex, so fine-tuned, that any young person can fall victim to them. For this reason, it is necessary to listen to the parents and their stories. It is the only way to make progress." [J. Krajinovic]

Belgio, Francia, 2016, 15', col.

Regia: Jasna Krajinovic
Sceneggiatura: Jasna Krajinovic
Fotografia: Guillaume
Vandenbergh
Montaggio: Marie-Hélène Mora
Suono: Quentin Jacques, Marie-
Hélène Mora
Produzione: Dérives, Petit à Petit
Production
Coproduzione: CBA (Centre
Audiovisuel de Bruxelles)

Contatti: CBA (Centre de
l'Audiovisuel à Bruxelles)
Email: promo@cabadoc.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Francia, 2016, 52', col.

Regia: Camille Guichard
Sceneggiatura: Camille Guichard,
Etienne Klein, Nadine Lermite
Fotografia: Gordon Spooner
Montaggio: Elodie Olivieri
Suono: Laurent Herniaux
Musica: Valentin Hadjadj
Consulenza scientifica: Etienne
Klein, Ettore Majorana Jr,
Giuseppe Mussardo, Salvatore
Esposito, Wolfgang Schultze
Produzione: Harbor Films, Terra
Luna Films

Contatti: France Saint Leger,
Harbor Films
Email: france@harbor-films.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Dopo aver studiato matematica
all'Università, Camille Guichard
ha diretto alcuni documentari
riguardanti la pittura, la
scultura, l'architettura, la
danza contemporanea e, inoltre,
cortometraggi di film di finzione.
Oltre ad essere regista, è
sceneggiatore per la TV e cinema
e scrittore.

After studying Mathematics at
University, Camille Guichard
directed few documentaries
concerning painting, sculpture,
architecture, contemporary
dance, and also short fiction
films. Beside his work as film
director, he is a scriptwriter,
for TV and Cinema. He is also a
writer.

Filmografia selezionata
2016: *Le mystère Ettore
Majorana, un physicien absolu*
2013: *Duane Michals, the man
who invented himself*
2010: *Stella Baruk*
2007: *L'enfance de l'art*
2005: *Strate Collège*
2000: *Le saut de l'ange*
1995: *Daniel Buren*
1991: *Nature & Nature*
1989: *Vu d'Afrique: Marcel Barcelo*

CAMILLE GUICHARD

LE MYSTERE ETTORE MAJORANA, UN PHYSICIEN ABSOLU

La vita e il genio di Ettore Majorana affascinano ancora oggi, a quasi 80 anni dalla sua misteriosa scomparsa, avvenuta nel marzo 1938 quando aveva 31 anni. La Fisica aveva appena scoperto l'atomo, la seconda guerra mondiale era alle porte e Majorana, pur giovanissimo, aveva già spinto in avanti i confini della fisica quantistica e della cosmologia. La sua teoria in materia di neutrini, se sperimentalmente confermata, rappresenterebbe un enorme contributo alla comprensione della Materia Oscura, dell'Antimateria e del nucleo. Il film si svolge come un romanzo investigativo e un thriller scientifico su Majorana, sulla sua misteriosa scomparsa, e sulla storia della fisica in un'epoca travagliata come gli anni Trenta.

The life and genius of Ettore Majorana have retained their mystique, 80 years after his mysterious disappearance in March 1938 when he was only 31 years old. Physics had just discovered the atom, WWII was about to explode, and a very young Majorana had already pushed forward the boundaries of Quantum Physics and Cosmology. His theory of neutrinos, if confirmed experimentally, would contribute enormously to understanding Dark Matter, Antimatter, and the nucleus. The film unfolds like a detective novel and a scientific thriller, investigating Majorana's mysterious disappearance as well as the history of physics in a deeply troubled period such as the Thirties.



TAMAR TAL ANATI

SHALOM ITALIA



La storia vede protagonisti tre fratelli (oggi di 73, 82 e 84 anni) appartenenti alla famiglia Anati, di Firenze. Nel 1943, per sfuggire alle persecuzioni razziali, la famiglia trova rifugio in un bosco fuori città e si stabilisce in una grotta di fortuna, dove riesce a sopravvivere per molti mesi grazie alla complicità di alcune persone del luogo. Dopo la guerra, gli Anati si trasferiscono definitivamente in Israele. Oggi, a distanza di 70 anni, i tre uomini tornano a ripercorrere i boschi nei dintorni di Firenze animati da un solo scopo: ritrovare la grotta che fu la loro casa e la loro salvezza. Saldamente ancorato alla dimensione familiare, il film riesce a trasformare i ricordi individuali in esperienza collettiva, restituendoci testimonianze di un tempo passato che fungono da monito ad un presente che non si è liberato dalle minacce che opprimono i popoli. (a.l.) "Mi sono sentita attratta da questa storia di tre fratelli perché ben esprimeva il conflitto quotidiano che tutti sperimentiamo tra l'affidabilità della memoria e le versioni consolatorie che raccontiamo a noi stessi. Nel film coesistono tre diverse versioni degli stessi eventi e questo ci permette una conoscenza più approfondita del cervello umano e delle risposte emotive al trauma". [T. Tal Anati]

Three brothers (now 73, 82, and 84 years of age) of the Anati family from Florence are the heroes of this story. In 1943, in order to escape racial persecution, the family hid in a wood outside of the city and lived for several months in a makeshift cave thanks to the complicity of many local people. After the war, the Anati family moved to Israel permanently. 70 years later, the three men came back to walk in the woods around Florence with one goal: finding the cave that was their home and saved their lives. Firmly anchored in the family dimension, the film manages to transform individual memories into collective experience, giving us testimonies of a time gone by that serve as a warning for a present still haunted by threats that oppress the peoples. (a.l.) "I was drawn to this story of the three brothers because I feel that it best expresses this daily conflict we all face between the reliability of memory and the satisfying stories we tell ourselves about our lives. In this film, we have three versions of the same events, providing a deeper and dramatic understanding of the human brain and its emotional response to trauma." [T. Tal Anati]

Israele, Germania, 2016, 70', col.

Regia: Tamar Tal Anati
Sceneggiatura: Tamar Tal Anati
Fotografia: Emmanuelle Mayer
Montaggio: Boaz Lion
Suono: Kai Tebbel
Musica: Kobi Vitman
Produzione: Tamar Tal Films,
Celluloid Fabrik, Know
Productions
Distribuzione: Film Sales
Company

Contatti: Lucas Verga, Film Sales
Company
Email:
lucas.verga@filmsalescorp.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Il film di Tamar Tal Anati *Life
In Stills* (2011) ha vinto l'Oscar
israeliano per il miglior
documentario e molti altri
premi nazionali e internazionali.
Il suo nuovo film *Shalom
Italia* è una co-produzione
tedesco-israeliana che ha
avuto l'anteprima all'AFI DOCS,
DocAviv Film Festival 2016.

Tamar Tal Anati's award
winning film *Life In Stills*
(2011) won Israeli Oscar for
Best Documentary and many
other awards nationally and
internationally. Her new film
Shalom Italia is a German-
Israel co production. premiered
at AFI DOCS, DocAviv Film
Festival 2016.

Filmografia
2016: *Shalom Italia*
2011: *Life in Stills*

Francia, 2016, 85', col.

Regia: Valeria Bruni Tedeschi, Yann Coridian
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Anne Weil
Suono: François Waledisch
Produttrice: Marie Balducci
Produzione: AGAT Films & Cie
Coproduzione: ARTE France

Contatti: Julie Rhone, AGAT Films & Cie
Email: julie@agatfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Valeria Bruni Tedeschi è una attrice e regista franco-italiana. Nel 2003 firma la sua prima regia, *È più facile per un cammello...*, cui seguiranno *Attrici* (2007) e *Un castello in Italia* (2013).

Valeria Bruni Tedeschi is a French-Italian actress and filmmaker. In 2003 she begins directing with *It's Easier for a Camel...*, then *Actresses* (2007) and *A Castle in Italy* (2013).

Cineasta e scrittore, Yann Coridian pubblica una decina di romanzi presso l'École des loisirs. Realizza il suo primo lungometraggio, *Ouf*, nel 2012 e scrive assiduamente radiodrammi per France Culture.

Yann Coridian is a filmmaker and writer. He published a dozen novels with l'École des loisirs. He made his first feature film, *Ouf*, in 2012 and writes fiction on a regular basis for France Culture.

VALERIA BRUNI TEDESCHI, YANN CORIDIAN UNE JEUNE FILLE DE 90 ANS A YOUNG GIRL IN HER NINETIES

Un giorno, in una vita fatta di ritmi costanti e abitudinari come quella dell'ospedale geriatrico Charles Foix d'Ivry, fa capolino un uomo che, con passo felpato e innata empatia verso l'altro, porta la danza nella vita dei corpi stanchi e segnati dal tempo dei pazienti malati di Alzheimer. Quella di Thierry Thieû Niang, noto coreografo franco-vietnamita, è una danza dell'anima, fatta di sguardi compenetranti, piccoli gesti del quotidiano, movimenti quasi impercettibili di mani e piedi che, scavando in un oblio tormentato, si fanno balsamo dello spirito, si fanno musica. L'improvvisazione alla base dei suoi atelier comunica con le disabilità motorie e le menti rugginose dei pazienti, costruendo un linguaggio universale e stabilendo un contatto empatico con le loro anime, sempre assecondato da una camera che stringe i piani per indagare tra le pieghe dei volti e scovarne impercettibili emozioni. Uno di quei volti segnati è quello di Blanche, occhi azzurri talvolta stanchi, assopiti, o fissati su un passato misterioso e lontano, altre volte pronti a riconoscersi e perdersi nello sguardo del coreografo. Ed è subito magia: il cuore di Blanche, le cui membra spossate, fin dal primo momento, non si negano mai all'improvvisata danza di Thierry, prende vita, comincia a sognare e a palpitare alla presenza del giovane uomo. In quegli istanti i suoi occhi si spalancano sul mondo con rinnovata emozione, quella di una ragazza di 92 anni la cui anima danza e ama *le temps d'une chanson*, come canta Gainsbourg ne *La Javanaise*. (c.m.)

One day, in a life made of fixed habits and constant rhythms like that of the geriatric hospital Charles Foix in Ivry, a man appears with his stealthy gait and innate empathy, bringing dance in the lives of patients affected by Alzheimer, challenging their tired bodies showing the ravages of time. Thierry Thieû Niang, an acclaimed French Vietnamese choreographer, practices a dance of the soul made of piercing gazes, little daily gestures, almost imperceptible hand and foot movements. Digging deep into troubled obliviousness, they become a balm for the spirit, they become music. Niang's workshops are based on improvisation, a practice that manages to communicate with the motor disabilities and rusty minds of the patients, constructing a universal language and establishing an empathic contact with their souls. The camera's close-ups dwell on the wrinkles of their faces, trying to detect imperceptible emotions. One of the lined faces belongs to Blanche, her blue eyes at times tired, sleepy, or fixed on a mysterious, faraway past, at times ready to recognize herself and get lost in the gaze of the choreographer. The magic spell is immediate: not only do Blanche's weary limbs never refrain from Thierry's improvised dance, but her heart comes to life. She begins to dream and palpitate in presence of the young man. In those instants, her eyes open wide on the world with the renewed emotion of a 92-year-old young woman whose soul dances and loves for the length of a song, *le temps d'une chanson*, following Gainsbourg's verses in *La Javanaise*. (c.m.)



JOSH KRIEGMAN, ELYSE STEINBERG WEINER

Nel 2011 Anthony Weiner era un giovane deputato all'apice della carriera quando uno scandalo di *sexting* lo ha costretto a dimettersi in maniera umiliante. Solo due anni più tardi, ha deciso di candidarsi nella corsa a sindaco di New York City, scommettendo sul fatto che le sue idee avrebbero vinto sulle indiscrezioni. Aveva torto. Con un accesso senza precedenti alla figura di Weiner, alla sua famiglia, e alla sua squadra, il film è un avvincente viaggio all'interno della politica americana. Quella che inizia come una inaspettata rimonta ai sondaggi, prende una drastica svolta quando Weiner è costretto ad ammettere la veridicità di nuove accuse di *sexting*. Mentre i media analizzano e dissezionano ogni sua mossa, Weiner cerca disperatamente di andare avanti, ma la crescente pressione e la copertura mediatica del caso paralizza la campagna e frena le sue aspirazioni politiche. *Weiner* si muove sulla sottile linea che divide la farsa politica e la tragedia personale. Con la città di New York a fare da sfondo, questo documentario attraversa una campagna politica sempre più sconcertante con una chiarezza inflessibile, umorismo e pathos.

Anthony Weiner was a young congressman on the cusp of higher office when a sexting scandal forced a humiliating resignation. Just two years later, he ran for mayor of New York City, betting that his ideas would trump his indiscretions. He was wrong. With unprecedented access to Weiner, his family, and his campaign team, the film is a thrilling look inside US politics. What begins as an unexpected surge to the top of the polls takes a sharp turn once Weiner is forced to admit to new sexting allegations. As the media descends and dissects his every move, Weiner desperately tries to forge ahead, but the increasing pressure and crippling 24-hour news coverage halt his political aspirations. *Weiner* walks the line between political farce and personal tragedy. With the city of New York as a backdrop, this documentary charges through an increasingly baffling political campaign with unflinching clarity, humor, and pathos.



USA, 2016, 100', col.

Regia: Josh Kriegman, Elyse Steinberg
Sceneggiatura: Josh Kriegman, Elyse Steinberg, Eli Despres
Fotografia: Josh Kriegman
Montaggio: Eli Despres
Musica: Jeff Beal
Produttori: Josh Kriegman, Elyse Steinberg
Produttori esecutivi: Julie Goldman, Christopher Clements, Carolyn Hepburn, Lily Fan
Distribuzione: Dogwoof Global

Contatti: Luke Brawley, DOGWOOF GLOBAL
Email: luke@dogwoof.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Josh Kriegman ha diretto e prodotto *Weiner*, suo primo documentario indipendente. In precedenza ha diretto documentari e programmi televisivi per PBS e MTV, tra gli altri.

Josh Kriegman directed, shot, and produced *Weiner*, his first independent feature documentary. He has previously directed non-fiction film and television for PBS and MTV, among others.

Elyse Steinberg, prima di *Weiner*, ha scritto prodotto e diretto l'acclamato documentario *The Trial of Saddam Hussein* per la PBS, un sorprendente racconto di quello che è successo veramente durante il processo all'ex dittatore.

Elyse Steinberg, before *Weiner*, wrote, produced, and directed the acclaimed feature documentary *The Trial of Saddam Hussein* (PBS), an explosive exposé on what really happened at the former dictator's trial.

UK, Corea del Sud, Irlanda,
2016, 92'

Regia: Jake J. Smith
Fotografia: Jake J. Smith, Neil
P. George
Montaggio: Neil P. George
Suono: Hope Kim and Josh
Harvey
Musica: Oliver Gale, Edwin Todd
Mathis, Samuel Bourne, Malcolm
Lally
Produttori esecutivi: Deena
Gornick, Mike Knox, Gavin
Abeyratne

Contatti: Leslie Vuchot
Email: lv@thefestivalagency.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

In collaborazione con The Tide
Experiment

Jake J. Smith dopo la laurea in
cinema documentario ha iniziato
a produrre e dirigere i propri
documentari. Ha debuttato alla
regia con il cortometraggio
The People's Kitchen (2013),
andato in onda sulla televisione
nazionale nel Regno Unito. Ha
lavorato a diversi progetti come
produttore e nel marketing e la
distribuzione.

Jake J. Smith after graduating
in Documentary Filmmaking
began producing/directing his
own documentaries with his
debut short *The People's Kitchen*
(2013), broadcasted on national
television in the UK. He worked
on several projects as producer
and developed projects also in
marketing and distribution.

JAKE J. SMITH WHILE THEY WATCHED

Un potente e originalissimo documentario sulla Corea del Nord, ambientato in un futuro distopico dove il regime è crollato. Le testimonianze parlano al passato, dal contesto di un futuro immaginario dopo il crollo del regime. Questo dà alle interviste una qualità unica che consente a coloro che hanno offerto il proprio contributo al film una distanza e una chiarezza che rivelano in modo efficace chi sono i responsabili locali e internazionali del disastro in corso e ciò che alcune nazioni, istituzioni e privati hanno tentato di fare per cambiare il destino del paese. Con questo espediente il film denuncia i crimini di stato e mette in dubbio la moralità dell'inazione dalle potenze della regione e di quelle globali nei confronti del regime dittatoriale in vigore in Corea del Nord.

A powerful and unique documentary on North Korea set in a dystopic future where the regime has collapsed. This gives the interviews a unique quality allowing contributors distance and clarity to better reveal key local and international players in the unfolding disaster, and what nations, institutions and individuals tried in an attempt to change the fate of the country. By way of this device, the film brings on-going state crimes to our attention and questions the moral stance of regional and global powers for their inaction toward the dictatorship ruling North Korea. Testimonies are given in the past tense from the context of an imaginary future after the collapse of the regime.



THE TIDE EXPERIMENT

Il film di Jake J. Smith lavora sul potere del senno di poi.

While They Watched, infatti, documentario di 90 minuti sulla Corea del Nord, è ambientato nel futuro, da dove guarda indietro alla dittatura della dinastia Kim. Così facendo, il film mette in discussione la sostenibilità morale dell'attuale inerzia dei poteri regionali e globali nei confronti dei dittatori nordcoreani.

Il progetto The Tide Experiment sostiene il lancio "Festival-To-Date" di *While They Watched*

Questo pluripremiato documentario arriverà allo stesso tempo al pubblico del Festival dei Popoli e sulle piattaforme di Video On Demand. L'innovativo modello di distribuzione è messo a disposizione dal "Festival-To-Date Stream" di The Tide Experiment in coordinamento con società europee leader nel settore, come Under The Milky Way, The Festival Agency e The Film Agency.

The Tide Experiment porta avanti dal 2012 un tipo innovativo di distribuzione su più territori, basato sul modello "Day-And-Date". Nel corso delle prime tre edizioni sono stati promossi 11 film provenienti da 8 agenti di vendita internazionali, coinvolgendo oltre 30 distributori locali, 50 esercenti, 40 fornitori di servizi cinematografici, 20 piattaforme VOD e 4 festival di primo piano in oltre 15 territori europei. A partire dall'anno scorso The Tide Experiment ha cominciato a sperimentare una nuova strategia di lancio, "Festival-To-Date", in base alla quale vengono distribuiti su piattaforme VOD due film l'anno in contemporanea con la loro presentazione in prestigiosi festival europei.

Harness the power of hindsight.

While They Watched is a 90-minute feature documentary about North Korea set in the future, that looks back at the collapse of the Kim dictatorship. The film questions the morality of the current inaction by regional and global powers towards the North Korean dictatorship.

The Tide Experiment powers the Festival-to-date release of *While They Watched*

This awarded documentary will now hit Italian audiences at the International Film Festival of Popoli and in parallel will be available on VOD. This release pattern is powered by the Festival-To-Date Stream of The Tide Experiment coordinated by a set of leading European companies: Under The Milky Way, The Festival Agency and The Film Agency. Since 2012, The Tide Experiment has implemented innovative multi-territorial, Day-and-Date releases. The three previous editions involved 11 films coming from 8 international sales agents, more than 30 local distributors, 50 exhibitors, 40 film services suppliers, 20 VOD platforms, and 4 top film festivals, in more than 15 European territories. Since last year, the Tide Experiment has been exploring a new release scheme, The Festival-to-Date which releases 2 films per year simultaneously at key European festivals and VOD Platforms.

WHILE THEY WATCHED

Harness the power of hindsight.

33.
KASSELER
DOK FEST
15.-20. NOVEMBER 2016

AWARDS

Golden Key 5.000 €

Golden Hercules 3.000 €

Golden Cube 3.500 €

junges dokfest: A38-Production-Grant Kassel-Halle Up to 8.000 €

Program Online as from October 31

INDICE DEI FILM INDEX OF FILMS

5 film abbandonati (5 Strayed Films)	p. 130	Fonko	p. 154	Peur de rien (Parisienne)	p. 95
A Second Birthday	p. 46	Fotograma (The Frame)	p. 49	Raddem (Demolition)	p. 84
A Story for the Modlins	p. 128	Gilberto Gil, un ministro en directo	p. 125	Remains from the Desert	p. 51
Abigail	p. 47	Goodbye, America	p. 126	Šaltos Ausys (Dead Ears)	p. 41
After Spring	p. 140	Hinter dem schneesturm (Beyond the Snowstorm)	p. 28	Samir dans la poussière (Samir in the Dust)	p. 42
Allô Cherie	p. 96	Homo Sapiens	p. 165	Seule avec la guerre (Alone With War)	p. 86
Ama – San	p. 26	Hotel Splendid	p. 57	Shalom Italia	p. 169
Au borde du monde	p. 162	Huan Ying (Welcome)	p. 37	Sípo Phantasma (Ghost Ship)	p. 29
Aux Frontières (On Borders)	p. 87	Iza lica zrcala (A Two Way Mirror)	p. 38	Songs for Madagascar	p. 155
Bein Gderot (Between Fences)	p. 141	La chambre vide (The Empty Room)	p. 166	Swagger	p. 30
Beyrouth Hotel (Beirut Hotel)	p. 94	La Estetición (The Beautician)	p. 124	Terzo&Mondo (Third and World)	p. 163
Bunkers	p. 142	La Permanence (On Call)	p. 145	The Burden of Proof	p. 148
Castro	p. 56	La prima meta (First Try)	p. 58	The Rolling Stones olé olé olé! A Trip Across Latin America	p. 156
C(h)amp de réfugiés (Camp Refugee)	p. 143	La vie à venir (Life to Come)	p. 39	This Smell of Sex	p. 93
Conversations de salon I	p. 89	Le mystère Ettore Majorana, un physicien absolu	p. 168	Un altro me (Another Me)	p. 31
Conversations de salon II	p. 89	Le Passeur	p. 85	Un homme perdu (A Lost Man)	p. 92
Corps (Corpse)	p. 48	Les corps interdits	p. 50	Une jeune fille de 90 ans (A Young Girl in her Nineties)	p. 170
Dal Ritorno	p. 164	Les Sauteurs (Those who Jump)	p. 146	Vergot	p. 60
Dans les champs de bataille (In the Battlefields)	p. 90	Madame Sai'di (Mrs Sai'di)	p. 40	Vita Nova	p. 61
David Bowie, l'homme cent visages ou le fantôme d'Hérrouville	p. 152	Ma fille Nora (My Daughter Nora)	p. 167	Weiner	p. 171
De Missie (The Mission)	p. 144	Mani nostre (Talking Hands)	p. 59	While They Watched	p. 172
Dubina Dva (Depth Two)	p. 27	Nawet nie wiesz, jak bardzo cię Kocham (You Have No Idea How Much I Love You)	p. 32	Więzi (Close Ties)	p. 52
Dum spiro spero	p. 36	Nihna/Nous	p. 91		
Eat That Question:		No Borders	p. 147		
Frank Zappa in His Own Words	p. 153	Notes on the Other	p. 127		
Étrangère	p. 88	O futebol (On Football)	p. 129		

INDICE DEI REGISTI INDEX OF DIRECTORS

Adet, Anne-Claire	p. 142	Kriegman, Josh	p. 171
Almandoz, Koldo	p. 29	Martinez, Ellen	p. 140
Anati, Tamar Tal	p. 169	Matijević, Katarina Zrinka	p. 38
Anquetil, Bijan	p. 40	Mez, Sebastian	p. 51
Arbid, Danielle	pp. 62-96	Mikuta, Linas	p. 41
Babinet, Olivier	p. 30	Mogradi, Avi	p. 141
Bakar Sidibé, Abou	p. 146	Monte, Danilo	p. 61
Bozza Wolf, Cecilia	p. 60	Muniz Barreto, Leandro	p. 143
Bruni Tedeschi, Valeria	p. 170	Negroni, Enza	p. 58
Bucci, Mauro	p. 57	Oey, Robert	p. 144
Capanna, Claudio	p. 39	Oksman, Sergio	pp. 98-130
Casazza, Claudio	p. 31	Olsson, Göran Hugo	p. 154
Chataigner, Gaëtan	p. 152	Ouzine, Mohamed	p. 42
Ching, Steph	p. 140	Paes, Cesar	p. 155
Cioni, Giovanni	p. 20 e p. 164	Pecchioli, Caterina	p. 59
Civati, Paolo	p. 56	Penoni, Isabel	p. 47
Conte, Christophe	p. 152	Peter, Levin	p. 28
Coridian, Yann	p. 170	Pignatelli, Daniele	p. 163
Costes, Paul	p. 40	Ramos, Ligia	p. 143
D'Amore Laura	p. 61	Rashid, Haider	p. 147
D'Aoust, Benjamin	p. 48	Reichenbach, Jérémie	p. 50
Diop, Alice	p. 145	Rikun, Zhu	p. 37
Drexel, Claus	p. 162	Schütte, Thorsten	p. 153
Dugdale, Paul	p. 156	Siebert, Moritz	p. 146
Geyrhalter, Nikolaus	p. 21 e p. 165	Smith, Jake J. P.	p. 172
Glavonić, Ognjen	p. 27	Steinberg, Elyse	p. 171
Guichard, Camille	p. 168	Varejão, Cláudia	p. 26
Homem, Valentina	p. 47	Wagner, Estephan	p. 146
Jadama, Lamin Daniel	p. 154	Zatti, Caio	p. 49
Leal, Luís Henrique	p. 49	Zeller, Georg Manuel	p. 46
Lovén, Lars	p. 154		
Łoziński, Paweł	p. 32		
Kessissoglou, Stefan	p. 148		
Kvesić, Pero	p. 36		
Kowalewska, Zofia	p. 52		
Krajinovic, Jasna	pp. 166-167		

28 May - 4 June 2017
krakowfilmfestival.pl

57. KRAKOWSKI
FESTIWAL
FILMOWY
57th KRAKOW
FILM
FESTIVAL



Do not miss it!
Deadlines for film entries:
31st January 2017

Krakow Film Festival is an Oscar®
qualifying festival, recommends and
nominates films for the European Film
Award in documentary and short film
category. It is accredited by FIAPF.

numeroventi



"It is a dreamer's space. And by the nature
of dreams, they weave through time and space
fluidly, containing elements of past, present
and future, without being trapped in either one."



exhibition space
apartments
artist residency

via dei Pandolfini 20
50122 Firenze
+390553880409
hello@numeroventi.it
www.numeroventi.it





una volta feriva...



oggi unisce.

AFIC →

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.

AFIC - Via Santa Croce in Gerusalemme, 107 00185 - Roma
info@aficfestival.it  facebook.com/AFICFestivalCinema  @AFICFestival

www.aficfestival.it

L'Hotel Il Guelfo Bianco si trova all'interno di un palazzo del XV° secolo, ristrutturato con cura, una posizione ideale tra il Duomo di Firenze e la Galleria dell'Accademia. Grazie a uno staff disponibile e professionale, gli ospiti vengono accolti in un clima rilassato e amichevole. Le camere offrono un'atmosfera romantica e confortevole con **arredi antichi originali** e dispongono di tutti i confort più attuali, ideali sia per soggiorni di piacere che di lavoro. Una prestigiosa collezione di **opere d'arte contemporanea** arricchisce gli spazi comuni e gli interni delle camere, conferendo agli ambienti lo charme di un vero art hotel. La **colazione a buffet** prevede un vasto assortimento di prodotti freschi e biologici.

VIA CAVOUR 29, FIRENZE, ITALIA
Tel: 0039.055.288330 - Email: info@ilguelfobianco.it

www.ilguelfobianco.it



Il Desco Bistrò è un accogliente ristorante dall'atmosfera intima e informale nel cuore di Firenze, dedicato a una **cucina biologica stagionale** i cui prodotti certificati provengono quasi esclusivamente dalla tenuta agricola di proprietà situata sulle colline fiorentine a Reggello.

Lo staff del Bistrò è esperto e sempre pronto ad accogliere gli ospiti con un sorriso e a guidarli alla scoperta di abbinamenti particolari, ricette preparate con passione e ingredienti freschi regionali. Particolare attenzione è dedicata a **cucina senza glutine**, selezione di **piatti vegetariani** e allergie alimentari.

La filosofia del Bistrò Il Desco si riflette anche nella **carta dei vini**. La cantina propone una selezione di vini provenienti da aziende vinicole di nicchia, bianchi, rossi e bollicine, principalmente biologici, provenienti da piccole realtà toscane e nazionali.

VIA CAVOUR 27, FIRENZE, ITALIA
Tel: 0039.055.288330 - Email: info@ildescofirenze.it

www.ildescofirenze.it

TEATRI, CONCERTI,
MOSTRE, CINEMA...

postounic **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.*

unicopfirenze *la cultura a portata di mano.*

www.coopfirenze.it

RINGRAZIAMENTI THANKS TO

Ilaria Fabbri, Lucrezia Pinzani, Patrizia Ricci (Regione Toscana – Settore Spettacolo), Tommaso Sacchi, Leonardo Bieber, Manuele Braghero, Angela Catalano, Giovanna Giordano (Comune di Firenze) – Claudio Giua, Paolo Chiappini, Stefania Ippoliti, Sveva Fedeli, Camilla Toschi, Elisabetta Vagaggini, Andrea Magagnato, Marta Zappacosta, Emilio Bagnasco, Camilla Silei, Damiano Bagnasco, Teresa Diani (FST – Fondazione Sistema Toscana) – Raffaella Conti, Elisa Giusti (Toscana Film Commission) – Gabriele Gori, Alessandra Bandini, Ugo Bargagli (Ente Cassa di Risparmio di Firenze) – Christophe Musitelli, Dragoslav Zachariev, Timothée Lepoutre (Ambasciata di Francia in Italia – Institut Français Italia) – Isabelle Mallez, Francesca Ristori, Jean Pascal Frega, Justine Grou-Radenez (Institut Français Firenze) – Fabienne Hanclot, Amaury Augé (ACID) – Polish Film Institute – FPCA – Krzysztof Gierat, Barbara Orlicz-Szczypota, Katarzyna Wilk (Krakow Film Foundation) – Eric Franssen (Wallonie Bruxelles Images) – Javier Packer-Comyn, Gabriella Marchese (CBA – Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles) – Amanda Hallak (ANCINE) – Minna Scorcu (Ufficio culturale – Ambasciata di Israele) – Bernhard Simeck (German Films) – Hartmut Burggrabe, Carmen Hof (Goethe-Institut Roma) – Anne Laurent (Austrian Films) – Hermine Aigner (Forum Austriaco di Cultura) – Enrico Palasciano, Claudio Carpinì (Consolato Lituano) – Matteo Colombi, Alessio Alessi, Sara Mancini (Publicacqua) – Alessandra Bichi, Rossella Ravagli, Paola De Simone (GUCCI) – Marco Vannini, Donatella Corsini (Unicoop Firenze) – Rav Joseph Levi, Laura Forti, Sandra Dello Strologo (Comunità ebraica di Firenze) – Maurizio Sangalli, Lucia Lunghini (Istituto Sangalli) – Mauro Perini, Vincenzo Striano (Water Right Foundation) – Simone Pinchiorri, Antonio Capellupo (Cinemaitaliano.info) – Jacopo Sgroi (CG Entertainment) – Gianluca Guzzo, Luca Volpe (MYmovies.it) – Arturo Galansino, Riccardo Lami (Fondazione Palazzo Strozzi) – Camilla Bencini (COSPE) – Federico Bagnoli Rossi, Francesca Lai (FAPAV – Federazione per la Tutela dei Contenuti Audiovisivi e Multimediali) – Barbara Giovino (ARCI Firenze) – Giada Ciampi (SPRAR Firenze) – Lorenzo Luzzetti, Federico Babini (Spazio Alfieri) – Fabio Cavallucci, Elena Magini, Ivan Aiuzzi, Leonardo Stefani (Centro Pecci Prato) – Alberto Pizzati Caiani (D+Design) – Anna Triandafyllidou (Global Governance Programme / European University Institute) – Maria Bonsanti (Cinéma du Réel) – Kim Dong-ho, Kang Soo-youn, Hong Hyosook (Busan International Film Festival) – Carlo Chatrian (Festival del Film Locarno) – Luciano Barisone (Visions du Réel) – Luca Mosso, Alice Arecco, Lara Casirati, Rafael Maniglia (Filmmaker Festival, Milano) – Gilda Ciccone (RIFF – Rome Independent Film Festival) – Giona A. Nazzaro, Massimo Tria (Settimana Internazionale della Critica) – Ana Isabel Santos Strindberg (Portugal Film – Lisbon Screenings) – Leena Pasanen, Roland Löbner (DOK Leipzig) – Emanuela Martini, Davide Oberto (Torino Film Festival) – Lisa Chiari, Roberto Ruta (Middle East Now Festival) – Hervé Le Phuez (FIFF Namur) – Mirko Locatelli (Milano in 48 ore – Instant Movie Festival) – Enrica Capra (GraffitiDOC), Leslie Vuchot (The Festival Agency / The Tide Experiment) – Roberto Malfagia (La Jetée) – Haider Rashid, Omar Rashid (Radical Plans) – Daniela Elstner, Hannah Horner (Doc & Film International) – Ulrike H. Meinhof – Marie Clémence Paes (Laterit Films) – Ilaria Gomasasca (Pyramide International) – Danielle Arbid – Sergio Oksman – Malik Nejmi – Giorgia Huelsse (Films Boutique) – Ina Rossow (Deckert Distribution) – Marcello Cavagna, Marie-Anne Campos (GREC) – Joris Boyer (Films Distribution) – Rossella Chiovetta (Kitchen film) – Margot Rossi (Mk2) – Lola Hurel (Les films Pelléas) – Luke Brawley (Dogwoof) – Ellen Martinez, Stephanie Ching, Camilla Lomazzi Jorgensen (Eagle Rock Entertainment) – Julie Rhône (Agat Films) – Toscana Film Network – Simone Bartalesi, Manfredi Lucibello (OFF Cinema) – Marjo Paakkola, Concetta de Libero (Aikapro) Lucrezia Palandri, Raffaella Corsini, Claudio Galligani, Ilaria Ferrari, Lapo Arnetoli (Associazione "Amici del Festival dei Popoli") – Jacopo Storni – Scilla De Flaviis – Manuela Buono – Margot Mecca – Marta Sputowska – SudTitles – Ristorante Quinoa – Marco Cappelletti (Il Toscanaccio) – Lorenzo Zambini (ZAP) – Gabriele, Stella, Elisa, Maurizio (Hotel Medici) – Muriel, Silvia (Le Murate Caffè Letterario) – Manuela, Lopez (Sabor Cubano) – Marilee, Sara (Ditta Artigianale) – Martino, Alessandro (Numero Venti) – Neri, Giovanni (Il Villino) – Antonella, Giulia (Il Guelfo Bianco / Il Desco) – Carlo Borghigiani, Marco Bellucci, Pamela Di Fiore (Hotel Pendini) – Alessio, Patrizia, Sara (Agenzia Baiana S.r.l.) – Luigi Licchelli (Car2Go) – Paolo Braschi (Sigr Film), Primo De Santis. Infine ringraziamo il personale del Cinema La Compagnia e dello Spazio Alfieri, Lev Benjamin Moscow e le famiglie Binazzi, Dell'Agnello, Maci.

www.festivaldeipopoli.org

La 57ª edizione del Festival dei Popoli è stata realizzata grazie al sostegno di:



alla sponsorizzazione di:



al patrocinio di:



alla collaborazione con:



alla partecipazione di:



ai media partners:



ISBN-13: 978-88-6462-024-8



Euro 10,00

agli sponsor tecnici:



Finito di stampare nel mese di novembre 2016
presso Bàroni e Gori, Prato,
per conto di Festival dei Popoli, Firenze

