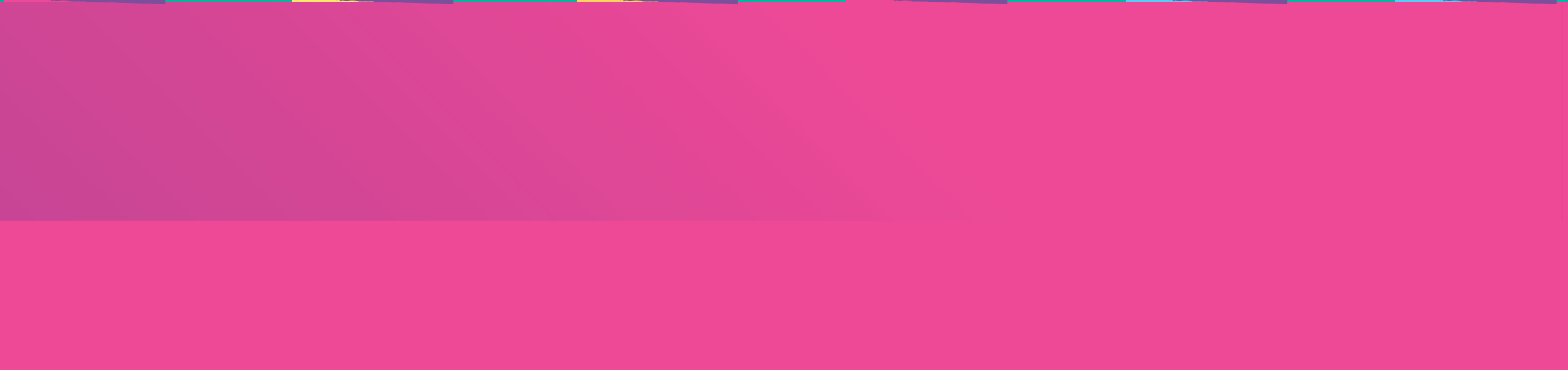


58 *esimo*

**FESTIVAL
DEI POPOLI**

**FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO**

International Documentary Film Festival



58 *esimo*
**FESTIVAL
DEI POPOLI**

**FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO**

International Documentary Film Festival

Firenze 10-17 ottobre 2017

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

Vittorio Iervese, presidente | President
Lucia Landi, vice presidente | Vicepresident
Giorgio Bonsanti
Augusto Cacopardo
Chiara Caliceti
Gianluca Guzzo
Antonio Pirozzi
Mario Simondi

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
AICS (Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo),
Largo L. Braille 4, 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

Vicedirettrice | Deputy Artistic Director
Claudia Maci

Coordinamento | Coordinator
Sandra Binazzi

Comitato di Selezione | Selection Committee
Claudia Maci, coordinamento | Coordinator
Sandra Binazzi
Daniele Dottorini
Silvio Grasselli
Vittorio Iervese
Alberto Lastrucci
Pinangelo Marino
Elisa Scarpa
Carmen Zinno

Il metodo della contemplazione: il cinema di Kazuhiro Soda The Method of Contemplation: the cinema of Kazuhiro Soda

Silvio Grasselli, curatore | Curator
EVENTO IN COLLABORAZIONE CON | WITH THE COLLABORATION OF
Life Beyond Tourism
Centro Congressi Duomo

Effetto Domino: Sogni e incubi del potere contemporaneo Domino Effect: Dreams and Nightmares of Contemporary Power

Daniele Dottorini, curatore | Curator
Vittorio Iervese, curatore | Curator

Doc at Work – Campus

Gaia Zipoli, Coordinamento | Coordinator
EVENTO IN COLLABORAZIONE CON | WITH THE COLLABORATION OF
Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, Milano
Filmap – Centro di formazione e produzione Ponticelli, Napoli
Scuola Holden, Torino

Meridiano Zero: Il cinema documentario incontra i luoghi e i popoli della Cooperazione italiana Documentary cinema encounters the places and peoples of Italian Cooperation

A CURA DI | CURATED BY
AICS – AGENZIA ITALIANA PER LA COOPERAZIONE ALLO SVILUPPO

UFFICIO PROGRAMMAZIONE E VIDEOLIBRARY | PROGRAMMING OFFICE
Daniela Colamartini
Giada Divulsi
CON IL CONTRIBUTO DI Martina Santoro

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE
Martina Santoro

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE
Lapo Lenardon, responsabile | Manager
CON IL CONTRIBUTO DI Margherita Novelli

COORDINAMENTO VOLONTARI | VOLUNTEERS COORDINATORS
Daniela Colamartini

MODERATORI DIBATTITI | DEBATES MODERATORS
Daniele Dottorini
Silvio Grasselli
Vittorio Iervese
Alberto Lastrucci
Claudia Maci
Pinangelo Marino
Elisa Scarpa
Carmen Zinno

SEGRETARIA DI GIURIA INTERNAZIONALE | SECRETARY OF INTERNATIONAL JURY
Margot Mecca

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
Martina Santoro
Ilaria Parenti

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE
Arianna Monteverdi
Antonio Pirozzi
IN COLLABORAZIONE CON Francesca Corpaci

IMMAGINE COORDINATA
we-rad.com

SITO WEB | WEBSITE
Lorenzo Meriggi | Digitaldesign, webmaster

SOCIAL MEDIA MANAGER
Lapo Lenardon

FOTOGRAFO | PHOTOGRAPHER
Ilaria Costanzo

INTERPRETI | INTERPRETERS
Assointerpreti Toscana

SOTTOTITOLI | SUBTITLES
Sudtitles

CATALOGO | CATALOGUE

Sandra Binazzi

COPERTINA | COVER

Design by we-rad.com

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN

Paolo Rubei

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD

Sandra Binazzi (s.b.)

Daniele Dottorini (d.d.)

Silvio Grasselli (s.g.)

Vittorio Iervese (v.i.)

Alberto Lastrucci (a.l.)

Claudia Maci (c.m.)

Pinangelo Marino (p.m.)

Elisa Scarpa (e.s.)

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: 978-88-6482-029-3

© Copyright 2017 Festival dei Popoli

© Copyright 2017 Baroni & Gori

su licenza del Festival dei Popoli

TUTTI I DIRITTI RISERVATI | ALL RIGHT RESERVED

RIPRODUZIONE VIETATA | REPRODUCTION FORBIDDEN

SOMMARIO | CONTENTS

In ricordo di Tullio Seppilli | In Memory of Tullio Seppilli

6

Vittorio Iervese, *Presidente Festival dei Popoli*

8

Alberto Lastrucci, *Direttore Festival dei Popoli*

10

Isabelle Mallez, *Direttrice dell'Institut francais Firenze*

12

Meridiano Zero – il cinema documentario incontra i luoghi e i popoli della cooperazione italiana

14

Giurie e Premi | Juries and Awards

16

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

18

Giuria Internazionale | International Jury

20

**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

**IL METODO DELLA CONTEMPLAZIONE: IL CINEMA DI KAZUHIRO SODA
THE METHOD OF CONTEMPLATION: THE CINEMA OF KAZUHIRO SODA**

62

**FESTIVAL DEI POPOLI ALL'ISTITUTO FRANCESE DI FIRENZE
FESTIVAL DEI POPOLI AT THE FRENCH INSTITUTE IN FLORENCE**

102

**EFFETTO DOMINO – SOGNI E INCUBI DEL POTERE CONTEMPORANEO
DOMINO EFFECT - DREAMS AND NIGHTMARES OF CONTEMPORARY POWER**

110

DOC AT WORK CAMPUS

124

EVENTI SPECIALI | SPECIAL EVENTS

132

I FILM DI MERIDIANO ZERO

144

Indice dei film | Index of films

152

Indice dei registi | Index of directors

153

IN RICORDO DI TULLIO SEPELLI FONDATORE DEL FESTIVAL DEI POPOLI

Tullio Seppilli, presidente onorario del Festival dei Popoli, ci ha lasciato il 23 agosto scorso a 89 anni quasi compiuti. Una vita, la sua, dedicata interamente e con grande passione all'impegno scientifico e accademico, che per lui era strettamente legato all'impegno civile. Egli riteneva, infatti, che la sua disciplina, l'antropologia culturale, in quanto scienza sociale, non avesse solo il compito di comprendere la realtà socio-culturale, ma anche quello di innescare processi di consapevolezza e di liberazione. Convinto sostenitore dell'"uso sociale della ricerca sociale", Seppilli fu, fin dagli anni del dopoguerra – quando l'antropologia, la sociologia, la psicologia sociale, muovevano i primi passi dopo il periodo fascista – una delle principali figure di riferimento per il lancio nel nostro paese non solo dell'antropologia culturale, ma delle scienze sociali tutte.

Specializzatosi in Scienze etnologiche a Roma nella scuola diretta dal grande storico delle religioni Raffaele Pettazzoni, entrò giovanissimo nella cerchia di studiosi che si andava formando allora intorno a Ernesto De Martino, da molti considerato il padre dell'antropologia italiana. Di De Martino Seppilli divenne il primo assistente e fu con lui, nel 1953, fra i fondatori del Centro etnologico italiano e del Comitato italiano del film etnografico, divenuto nel 1956 Centro italiano per il film etnografico e sociologico (Sezione italiana del Comité International du Film Ethnographique), che diede poi vita nel 1959 al Festival dei Popoli, di cui Tullio Seppilli fu uno dei fondatori. Decano degli antropologi italiani, Seppilli creò nel 1958 a Perugia il primo Istituto di etnologia e antropologia culturale d'Italia. Nell'ateneo di quella città esercitò per quasi mezzo secolo il suo magistero, ispirando generazioni di studenti. Il suo impegno perugino non gli impedì tuttavia di tessere una vasta rete di relazioni, all'estero e in Italia, che lo portò anche a insegnare per quasi un decennio a Firenze (1966-1975), dove molti suoi allievi lo ricordano con ammirazione e affetto.

Nonostante la sua intensa attività scientifica (soprattutto nel campo dell'antropologia medica) e accademica, Seppilli non cessò mai per tutta la sua carriera di partecipare attivamente alla vita del Festival dando impulso alla nascente disciplina dell'antropologia visiva che nel Festival dei Popoli trovò la sua prima culla italiana. Mente feconda e sempre aperta all'innovazione, Tullio ha dato un contributo di idee e di energie che è divenuto ormai elemento costitutivo del DNA della nostra organizzazione.

IN MEMORY OF TULLIO SEPELLI FOUNDER OF FESTIVAL DEI POPOLI

Tullio Seppilli, the Honorary President of Festival dei Popoli, died last August 23rd, at almost 89 years of age. His life was entirely, passionately devoted to scientific and academic commitment, that in his view should not be separated from civil commitment. In fact, he had always maintained that the task of his discipline, cultural anthropology, as a social science was not only to understand socio-cultural reality but also to trigger processes of awareness and liberation. A staunch supporter of the "social use of social research," ever since the post-war years – when anthropology, sociology, social psychology took the first steps after the Fascist period – Prof. Seppilli became one of the key figures in Italy for the launch not only of cultural anthropology but also all social sciences.

After specializing in Ethnological Sciences in Rome in the school directed by the great historian of religions, Raffaele Pettazzoni, still very young he joined the circle of scholars that was then taking shape around Ernesto De Martino, considered by many the father of Italian anthropology. Seppilli became the first assistant of De Martino and, in 1953, one of the co-founders of the Italian Ethnological Centre and the Italian Commission for Ethnographic Film, changed to Italian Centre for Ethnographic and Sociological Film in 1956 (Italian section of the Comité International du Film Ethnographique). In 1959, the latter gave life to Festival dei Popoli, that is honoured to count among its co-founders precisely Tullio Seppilli. A doyen of Italian anthropologists, in 1958 Seppilli established in Perugia the first Institute of Ethnology and cultural Anthropology of Italy. He exercised his ministry in the University of Perugia for almost half a century, inspiring generations of students. However, his commitment in the Umbrian city did not prevent him from networking widely and intensively, abroad and in Italy, an approach that led him to teach for almost a decade in Florence too (1966-1975), where many disciples still remember him with admiration and love.

Even though he was always intensely committed to academic and scientific activity (especially in the field of medical anthropology), Prof. Seppilli never tired of taking part actively in the life of Festival dei Popoli, promoting the nascent discipline of visual anthropology, that found in our Festival the first Italian cradle. With a fertile mind, always open to innovation, Tullio gave a contribution in ideas and energies that has now become a constitutive element in the DNA of our organization.

PORTARE I MARGINI AL CENTRO

58 anni mettono soggezione, impongono senso di responsabilità e cautela; non tanto perché ci sia una tradizione da rispettare, quella non è mai stata un vincolo per il Festival dei Popoli, semmai un deposito di possibilità. E non è neanche un problema di confronto con i grandi del passato, dato che ciascuno vive nel suo contesto e nel suo tempo in modo incomparabile con ciò che c'era prima. Si tratta piuttosto di fare in modo che quel passato non sia l'unico elemento in grado di orientare e motivare le azioni del presente. In definitiva, quella cifra ti guarda negli occhi e ti pone una domanda ineludibile sul senso e sulla funzione di un festival di cinema documentario oggi. Già l'etichetta "festival" mette un leggero imbarazzo per come appare densa di rimandi ad un approccio in cui la sfilata, la vetrina, il parterre sono il codice distintivo di iniziative finalizzate ad esporre primizie cinematografiche sul banco del mercato dell'audiovisivo. Non che ci faccia difetto la voglia di fare festa (d'altronde è questa la vera vocazione dei festival) e senz'altro ci sentiamo alleati di tutti quei soggetti che si battono per produrre e sostenere gli autori e il cinema di qualità (confinarli al fantomatico "mercato" è riduttivo). Ma su questo punto i padri fondatori del Festival dei Popoli ci avevano visto lungo: pensarono forse di fare uno sberleffo all'idea festivaliera convenzionale, immaginando che sul tappeto rosso fossero invitati a sfilare "i popoli", intesi come quelli che stanno ai margini, non solo l'altro esotico ma anche l'altro che vive alla periferia della società. Perché ai margini non si trovano le parti, i soggetti o le storie residuali ma invece quelle forme liminali che, prima o poi, abbandoneranno il confine per raggiungere il centro. Il margine è il luogo dell'incontro, del nuovo, dell'ibridazione, del conflitto, del rimosso, dell'avanguardia, del non ancora visto, del non ancora compreso, del non ancora.

Portare i margini al centro, ecco una sfida ancora attuale per cui vale la pena battersi.

Se dovessi definire il Festival dei Popoli oggi, direi che è uno spazio di libertà ma anche di impegno per la qualità (ché la libertà da sola non basta), in cui si cerca di portare al centro ciò che viene scovato ai margini. Il progetto di portare i margini al centro (dell'attenzione, del dibattito, del mercato, ecc.) va inteso sia in senso politico-culturale sia come tentativo di creare scoperta, novità, valore (estetico ma anche economico). È in questa direzione che si sono mosse tutte le persone che hanno contribuito a realizzare questa 58ma edizione del Festival dei Popoli. In barba alla concorrenza, alle convenienze e alle mode ognuno di loro ha battuto le strade ai margini, ha riportato a casa storie inedite – coinvolgenti e sconvolgenti – ha scoperto autori in cerca di sguardi attenti e curiosi, ha sollevato domande scomode ma necessarie. Di questo lavoro sono orgoglioso e infinitamente riconoscente a tutti loro. Ora però è il momento di alzarsi, di lasciare i nostri rispettivi margini di solitudine e di raggiungere il luogo in cui le immagini, le parole e le emozioni possono essere condivise. Ci troveremo là, insieme, al centro.

Vittorio Iervese
Presidente del Festival dei Popoli

BRINGING THE MARGINS TO THE CENTRE

58 years of age can intimidate, impose a sense of responsibility and prudence; not so much because of a tradition to be respected – which has never been a burden for Festival dei Popoli - International Documentary Film Festival – but because they constitute a deposit of possibilities. It's not even an issue of measuring up against the great figures of the past, considering that everyone lives in their context and time in a way that is not comparable to what was before. It's about working without the past as the only factor that guides and motivates the actions of the present. Ultimately, that figure, 58, looks you in the eye and asks you a question you can't escape, i.e. what is the meaning and function of a documentary film festival today. The label "festival" is slightly embarrassing in itself, referring as it does to ideas such as show, shop window, parterre, codewords for events whose goal seems to be to display the cinematic best of the season on the audio-visual market stall. It's not that we lack the desire to make merry (festivals' real vocation), plus we feel like being an ally for all those who fight to produce and support quality film-makers and film-making, that would suffer from being confined to the so-called "market." However, the founding fathers of Festival dei Popoli were farsighted about this: they may have thought to sneer at the conventional concept of festival when they imagined inviting "i popoli," the peoples, to parade on the red carpet – those peoples who are at the margins, not only the exotic other but also the other who lives at the periphery of society. The margins do not house residual parts, subjects, or stories, but those liminal forms that, sooner or later, will leave the periphery and reach the centre. Margins are the site of the encounter, the new, hybridation, conflict, repressed, and avant-garde – the place of the not-yet-seen, not-yet-understood, the not-yet.

Bringing the margins to the centre, here is a still topical challenge for which fighting is worthwhile.

If I had to define Festival dei Popoli - International Documentary Film Festival today, I would say that it is a space of freedom but also of commitment to quality (because freedom alone is not enough) in which we try to bring to the centre that which is discovered at the margins. Bringing the margins to the centre (of attention, of the discussion, of the market, and so on) is both a political-cultural project and an attempt to create discovery, newness, and value (in aesthetic, but also financial terms). All the people who contributed to realize the 58th edition of Festival dei Popoli were guided by these principles. In defiance of competition, advantages, and fashions, each one of them walked paths at the margins, brought home involving, upsetting fresh stories, discovered film-makers in search of attentive, curious eyes, and raised unpleasant but necessary questions. I am proud of the work done and infinitely grateful to them all. But now is the time to stand up, leave our own margins of solitude, and go to the place where images, words, and emotions can be shared. All of us will meet there, in the centre, together.

Vittorio Iervese
President of Festival dei Popoli

Con questa 58esima edizione, la prima ad avere luogo nel mese di ottobre, il Festival dei Popoli rinnova il suo appuntamento dopo un intervallo più breve del consueto. Nei dieci mesi appena trascorsi, il nostro gruppo di lavoro ha posto uguale attenzione sia nell'individuare i film che compongono il programma sia nel vagliare temi di attualità che, secondo noi, meritano di essere approfonditi e "inquadrati" attraverso il prisma di una selezione che non soddisfi solo la curiosità cinematografica, ma offra strumenti interpretativi utili a coloro che tentano di comprendere fenomeni di portata collettiva nei quali ciascuno di noi, che lo desideri o meno, è un minuscolo quanto insostituibile tassello. Per questo la nostra copertina propone la rappresentazione grafica di uno dei temi di questa edizione, che sarà affrontato nel focus "Effetto Domino – Sogni e incubi del potere contemporaneo". Le tessere del domino che precipitano a cascata, senza possibilità di arresto, rimandano implicitamente ad un equilibrio, ad un invisibile ma tenace legame che tiene insieme "tutte le cose del mondo" e che, se intaccato, produce effetti sconvolgenti, da cui nessuno può sentirsi escluso. Ecco allora che un semplice gioco diventa metafora, se non addirittura un monito a fare la propria parte con consapevolezza.

Altre importanti novità caratterizzano questa edizione, affiancando la proposta, raffinata e sorprendente, dei ventuno film in concorso internazionale, e la selezione, di gran pregio, del concorso italiano: Doc at Work, il nostro laboratorio di idee che, nelle passate edizioni, si è dedicato ad un mercato per la coproduzione, alla riflessione sui processi creativi, a seminari e workshop tenuti da professionisti di fama internazionale, dimostra la sua versatilità e la sua natura poliedrica concentrandosi sul lavoro svolto dalle scuole di cinema italiane, nella convinzione che la loro attività rivesta un'importanza strategica per l'intero settore audiovisivo. Le scuole di cinema sono gli avamposti da cui osservare il lavoro dei giovani talenti e le "palestre" nelle quali si allenano e si sperimentano le nuove generazioni di cineasti. Abbiamo pertanto selezionato alcuni tra i film realizzati nel 2017 dagli studenti della Scuola Holden di Torino, della Civica scuola di cinema Luchino Visconti di Milano e del Centro FilmaP – Atelier di Cinema del Reale di Napoli, con l'intenzione di favorire l'incontro tra queste opere, i giovani autori che le hanno realizzate, il pubblico, la stampa, gli addetti ai lavori e tutti i nostri ospiti.

La seconda novità, non meno rilevante, è costituita da "Meridiano Zero", iniziativa realizzata in collaborazione con AICS – l'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo – che propone una selezione di documentari realizzati in alcuni dei paesi di riferimento della Cooperazione italiana. Il programma permette di occuparci di un settore che impiega le professionalità del documentario per raccontare storie di solidarietà e di scambi tra gente di diversa provenienza e cultura. La collaborazione con AICS ci offre anche l'opportunità di ampliare i nostri luoghi di proiezione, dal momento che la parte più consistente della sezione si svolgerà nel suggestivo auditorium dell'Istituto agronomico per l'oltremare di Firenze.

A completare il quadro: l'incontro con un autore di livello internazionale, Kazuhiro Soda che, attraverso un'attività cinematografica che si propone come un'unica, monumentale, opera in divenire, sta componendo uno straordinario ritratto sociale del Giappone contemporaneo, evitando i consueti itinerari turistici per esplorarne l'anima più autentica.

Alberto Lastrucci
Direttore del Festival dei Popoli

With this 58th edition, the first one to take place in the month of October, Festival dei Popoli comes back on the scene after a shorter than usual intermission. Over the past ten months, our work group paid equal attention to finding the films that make up the programme and evaluating the topical subjects that, in our opinion, deserve to be delved into and 'framed' through the prism of a selection that not only fulfils cinematic interest but also offers interpretational tools for those who try to make sense of the phenomena that involve the community and in which all of us, willing or not, are a tiny, but irreplaceable tile of the mosaic. Therefore, our cover proposes the graphic rendering of one of this edition's themes, i.e. the Focus "Domino Effect – Dreams and nightmares of contemporary power." The domino tiles toppling with nothing to stop them are an implicit reference to a balance, an invisible, but tenacious bond that holds "all the things of the world" together; and, if undermined, produces shattering effects that affect everyone, with no exceptions. A simple game becomes a metaphor, if not a warning to urge all of us to play their role conscientiously.

This edition is characterized by other important innovations too, supporting the sophisticated and surprising twenty-one films of the international competition and the high-quality selection of the Italian competition: in fact, Doc at Work – our laboratory of ideas that, in past editions, has given room to a coproduction market, a reflection on creative processes, seminars and workshops held by internationally renowned professionals – proves its versatility and multifaceted nature by focusing on the work done by Italian film schools, in the belief that their activity plays a strategic role for the entire audio-visual sector. Film schools are like outposts that offer a vantage point on the work done by young talents as well as training grounds in which the new generations of cineastes are allowed to test themselves. Therefore, we selected the films made in 2017 by students of the Turin Scuola Holden, the Milan Civica scuola di cinema Luchino Visconti, and the Naples Centro FilmaP – Atelier di Cinema del Reale. Hopefully these works and the young film-makers will thus meet the audience, press, professionals, and all our guest.

The second, but not less significant, novelty is constituted by "Meridiano Zero", an initiative in collaboration with AICS – the Italian Agency for Development Cooperation – in which a selection of documentaries realized in some of the countries that are priority for Italian cooperation is presented. This programme allows us to cover a sector that employs the skills of documentary film-making to tell stories of solidarity and exchange between people from different origins and cultures. On top of this, working with AICS gives us the opportunity to increase our screening venues, for the largest portion of this section will be hosted by the Agency's headquarters in Florence, namely the suggestive auditorium of the Overseas Agronomic Institute. The picture would not be complete without mentioning the presence of a cineaste of international renown, Kazuhiro Soda. Making a succession of films that aspire to be a single, monumental work in progress, he is composing an extraordinary social portrait of contemporary Japan that avoids well-trodden touristic paths while exploring the most authentic soul of the eastern country.

Alberto Lastrucci
Director of Festival dei Popoli

Nel 900', come non mai, abbiamo visto in quali modi il potere ha utilizzato l'immagine, attraverso manifesti, fotografie, film. Non era una novità, visto che già nel medioevo, dopo il Concilio di Nicea, la controversia sulle immagini o la disputa iconoclasta ebbero un'importanza centrale nell'utilizzo del potere secolare e regolare, temporale e spirituale, cioè politico e religioso. Oggi vediamo specularmente come l'immagine costruisca il potere, lo utilizzi e talvolta, se siamo ottimisti, lo metta in discussione.

Durante l'estate 2017 abbiamo avuto numerose testimonianze di questo fenomeno.

Immagini di due presidenti 'pettinati per vignettisti' che si sono messi in scena in un crescendo che poteva essere ridicolo se non fosse stato drammatico. Immagini che dobbiamo assorbire...

Immagini forti che fanno la storia del nostro tempo, immagini dannose...

E, come al solito, il Festival dei Popoli sa molto intelligentemente cogliere lo spirito del tempo presente: la sezione "Effetto domino, sogni e incubi del potere contemporaneo" è in perfetta risonanza con il nostro mondo dissonante. Più che mai "l'effetto farfalla", secondo cui piccole variazioni nelle condizioni iniziali producono grandi variazioni nel comportamento a lungo termine di un sistema (Può, il batter d'ali di una farfalla in Brasile, provocare un tornado in Texas?, Edward Lorenz 1972) sembra adattarsi perfettamente alla nostra attualità.

E chi meglio dei documentaristi può svelarne i segni e tradurli in immagini?

Il potere dell'osservazione, così come *Il metodo della contemplazione*, per citare solo alcune sezioni, ci offriranno chiavi di lettura della complessità della nostra vita e del nostro posto nel mondo. L'autore e/o regista non è mai neutro, i curatori di un festival di documentario nemmeno. Entrambi, ognuno a suo modo, fanno la storia. Le voci e le immagini francesi hanno una parte ben definita nel coro di suoni del *Cinéma du Réel*. La selezione francese o francofona darà agli spettatori la possibilità di analizzare alcuni fatti ed alcune posizioni filosofiche. Il tempo della riflessione non è mai abbastanza lungo, il documentario è una porta, un'apertura verso dubbi, incertezze o domande irrisolte.

Non sono mai uscita indenne da questo festival; auguro a tutti la stessa ricchissima esperienza.

Isabelle Mallez

Direttrice dell'Institut Français di Firenze

INSTITUT
FRANÇAIS
FIRENZE

During the 20th century we have experienced the ways in which power has used imagery, by way of posters, photographs, and films, to a higher degree than ever before. It is no surprise, considering that since the Middle Ages, after the Council of Nicaea, the controversy on images, or the Iconoclastic Controversy, played a crucial role in the wielding of power, be it secular and regular, temporal and spiritual, i.e. political and religious. Similarly, we can witness how imagery currently constructs power, uses it, and – from an optimistic point of view – sometimes questions it.

During the summer of 2017, we witnessed even more instances of this phenomenon. Images of two presidents with ridiculous hairdos who put themselves under the limelight in a crescendo that could be laughable if it wasn't very serious; images that we are supposed to absorb; strong images that make the history of our times; harmful images... As usual, Festival dei Popoli manages to capture the Zeitgeist very cleverly: the section *Domino Effect: Dreams and nightmares of contemporary power* is perfectly resonant with our dissonant world. The "butterfly effect" – whereby any small variation in the initial conditions of a connected system can bring about large variations in the long-term behaviour ("can the butterfly flapping its wings in Brazil generate a hurricane in Texas?" Edward Lorenz 1972) – seems to be ever more fitting to the current scene.

So, who better than documentary film-makers could expose its signs and translate them into images? *The power of observation*, just like *The method of contemplation* – to mention but a few sections – will give us keys to the complexity of our lives and our place in the world. The film director and/or author is never neutral, nor are the curators of a documentary film festival. Both contribute to history in their own way. French voices and images play a well-defined role in the chorus sung by the 'cinema of the real.' The French or francophone selection gives the audience the opportunity to analyse certain facts and a few philosophical stances. The time for reflection is never too long; documentary is a door, an opening towards doubts, uncertainties, or unresolved questions.

I've never left this film festival unscathed; I wish you all the same intense experience.

Isabelle Mallez

Director of Institut Français of Florence

MERIDIANO ZERO

IL CINEMA DOCUMENTARIO INCONTRA I LUOGHI E I POPOLI DELLA COOPERAZIONE ITALIANA

Alla distanza di 11°15' dal meridiano di Greenwich, in direzione est, corre il meridiano zero della carta di Peters, la proiezione del mondo che rappresenta le dimensioni dei Paesi come direttamente proporzionali alle effettive superfici. Quel meridiano, asse longitudinale di una carta che intende riflettere con equità la grandezza dei territori, attraversa proprio la città di Firenze e da questa prende il nome di "Florence Meridian".

È una carta originale, quella di Peters, che offre una visione del mondo diversa da quella abituale, necessariamente imperfetta ma accurata nel cogliere aspetti che sfuggono alle percezioni convenzionali. Con un'attenzione particolare ai luoghi e i popoli che si trovano nella fascia tropicale del pianeta.

Ispirati da una simile ricerca di visioni *altre e possibili*, l'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo e il Festival dei Popoli di Firenze sono lieti di presentare "meridiano ZERO", una rassegna cinematografica dedicata ai Paesi e i temi di riferimento della Cooperazione italiana che sarà proposta nell'ambito della 58° edizione del Festival.

L'iniziativa si inserisce nel percorso ideato dall'Agenzia per coinvolgere la società civile e orientare l'attenzione pubblica verso la prima Conferenza Nazionale della Cooperazione che si terrà nella primavera 2018.

Il programma della rassegna è stato costruito attraverso una selezione di opere video raccolte attraverso un bando pubblico che ha posto l'attenzione su tre aree tematiche: sicurezza alimentare, migrazioni e cultura. Le opere, prodotte a partire dal 2012, raccontano le storie di popoli, comunità e persone nei Paesi attualmente prioritari per la Cooperazione italiana: Burkina Faso, Etiopia, Kenya, Mozambico, Niger, Senegal, Somalia, Sudan, Sud Sudan, Egitto, Tunisia, Giordania, Libano, Palestina, Albania, Bosnia, Bolivia, Cuba, El Salvador, Afghanistan, Myanmar e Pakistan.

Una parte delle proiezioni delle opere selezionate avrà luogo nella sede fiorentina dell'Agenzia, che sarà quindi luogo di incontro e di confronto tra chi opera nella cooperazione, chi la racconta e chi la sostiene. L'augurio è che questa sia soltanto l'edizione zero di meridiano ZERO, e che l'iniziativa possa proseguire nel tempo per capire e apprezzare sempre meglio la ricchezza del pianeta raffigurato dalla carta di Peters.

I film di Meridiano Zero si trovano alle pp. 146-149.



MERIDIANO ZERO

DOCUMENTARY CINEMA ENCOUNTERS THE PLACES AND PEOPLES OF ITALIAN COOPERATION

The prime meridian of Peters' map, where the world is represented according to the actual dimensions of the countries' surfaces, runs 11°15' east of the Greenwich Meridian. The prime line of longitude in the map that aims to reflect fairly the size of territories runs precisely through the city of Florence. In fact, it is also called the Florence Meridian.

Peters' projection is a unique map, that offers a view of the world different from the usual one. It may not be perfect but captures accurately some aspects that tend to escape conventional perception, and deserves special attention to the places and populations to be found in the tropical zone of the planet.

Also inspired by a quest for *other, possible* points of view, the Italian Agency for Development Cooperation and Festival dei Popoli are glad to present "Meridiano Zero," a film programme dedicated to the countries and themes in which Italian Cooperation is involved, that will take place during the 58th edition of the Florence International Documentary Film Festival.

This initiative was conceived in the framework of the Agency's roadmap to involve civil society in and address public opinion to the first National Conference of Cooperation scheduled for spring 2018.

The Meridiano Zero programme consists in a selection of the videos that responded to a public call on three main areas: food security, migration, and culture. The works, produced no earlier than 2012, tell the stories of peoples, communities, and individuals in those Countries that are priority for Italian Cooperation, i.e. Burkina Faso, Ethiopia, Kenya, Mozambique, Niger, Senegal, Somalia, Sudan, South Sudan, Egypt, Tunisia, Jordan, Lebanon, Palestine, Albania, Bosnia, Bolivia, Cuba, El Salvador, Afghanistan, Myanmar, and Pakistan.

Some of the screenings will take place in the Agency headquarters in Florence, that will also host meetings and opportunities for dialogue among cooperation workers, reporters, and supporters. We wish this is the zero edition of "Meridiano Zero," and that this initiative becomes recurrent in order to understand and appreciate ever better the wealth and diversity of the planet represented in Peters' map.

The films of Meridiano Zero are at pp. 146-149.

GIURIE E PREMI | JURIES AND AWARDS

GIURIA INTERNAZIONALE | INTERNATIONAL JURY

Sebastian Mez (Germania), Andréa Picard (Canada), Madeline Robert (Francia)
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.

Sebastian Mez (Germany), Andréa Picard (Canada), Madeline Robert (France)
The International Jury will assign the following prizes: Best Feature-Length Documentary Award (8,000 euro, divided equally between the director and the production), Best Mid-Length Documentary (4,000 euro, divided equally between the director and the production), Best Short-Length Documentary Award (2,500 euro, divided equally between the director and the production), "Gian Paolo Paoli" Award to the Best Ethno-anthropological Film.

GIURIA CINEMAITALIANO.INFO | CINEMAITALIANO.INFO JURY

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

Stefano Amadio, Antonio Capellupo, Carlo Griseri, Simone Pinchiorri
The Italian films will compete for the Cinemaitaliano.info – CG Entertainment. 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 film vincitore verrà tenuto in programmazione a La Compagnia per una settimana in un periodo da concordare con la produzione/distribuzione. Il premio sarà assegnato dal responsabile della programmazione di La Compagnia congiuntamente al suo staff. La Compagnia è un progetto promosso da Regione Toscana: un nuovo spazio nel centro di Firenze realizzato e gestito da Fondazione Sistema Toscana per tutti coloro che coltivano la passione per il documentario, la sperimentazione, la cultura dell'audiovisivo in tutte le sue forme.

The winner will be screened for a week at the Cinema La Compagnia during a period of time to be agreed with the production/distribution. The prize will be awarded by the head of programming of the Cinema La Compagnia in conjunction with its staff. La Compagnia is a project promoted by Regione Toscana: a theatre, in the center of Florence conceived and managed by Fondazione Sistema Toscana for all those who cultivate the passion for documentary films, experimentation, audiovisual culture in all its forms.

MYMOVIES.IT

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

I film inclusi nella selezione del Concorso Internazionale concorrono al premio MYmovies.it – Il cinema dalla parte del pubblico che, grazie alla collaborazione con MYmovies.it, verrà attribuito dagli spettatori, i quali, utilizzando l'apposita App, potranno esprimere il loro voto.

All films included in the International Competition compete for the MYmovies.it Audience Award: thanks to the partnership with MYmovies.it, the award will be bestowed by the audience, that using the App 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 interreligiose 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.

GIURIA INTERNAZIONALE INTERNATIONAL JURY

SEBASTIAN MEZ

Sebastian Mez è un regista ed un artista video e del suono. Ha studiato presso la Filmakademie Baden-Württemberg a Ludwigsburg, in Germania, specializzandosi in regia cinematografica. Il suo corto sperimentale del 2008, *Clean Up*, è stato mostrato in oltre 40 festival internazionali (tra cui il Festival dei Popoli) e ha vinto diversi premi. *Ein Brief aus Deutschland*, che approccia in maniera del tutto originale il tema della schiavitù moderna e della prostituzione in Europa, ha vinto il concorso mediometraggi a Visions du Réel nel 2011. *Metamorphosen*, il suo primo lungometraggio, ha debuttato alla Berlinale 2013 e ha poi girato per numerosi festival, tra cui il Festival dei Popoli, vincendo premi in tutto il mondo. Il suo lavoro sperimentale *Substanz* è stato nominato per la Filmkunstförderpreis della National Gallery di Berlino nei 2015. Nel 2016 il suo *Remains from the Desert* ha vinto il Festival dei Popoli come miglior cortometraggio. Sebastian vive e lavora a Berlino.

Sebastian Mez is a filmmaker, video- and soundartist. He studied at Filmakademie Baden Württemberg in Ludwigsburg, Germany, specializing in film directing. His experimental short film *Clean Up* was shown at more than 40 international film festival (including Festival dei Popoli) and won several prizes. *Ein Brief aus Deutschland*, which takes a special approach onto the subject of modern slavery and prostitution in Europe, won the international middle length competition at Visions du Réel in Nyon in 2011. *Metamorphosen* was his first feature length film, which premiered at the Berlinale 2013, followed by numerous festivals and awards worldwide, including Festival dei Popoli. His experimental work *Substanz* was nominated for the Filmkunstförderpreis of the National Gallery in Berlin 2015. In 2016 his *Remains from the Desert* won the Festival dei Popoli as Best Short Film. Sebastian lives and works in Berlin.



ANDRÉA PICARD

Andréa Picard è selezionatrice di film e scrittrice, tra Toronto e Parigi. Ha lavorato per il Toronto International Film Festival dal 1999 e si è occupata della selezione dei film per la Cinematheque Ontario. Dal 2006 è stata capo curatrice di *Wavelengths*, la sezione del Festival di Toronto, così chiamata in onore di Michael Snow, che presenta film, installazioni d'arte e video d'avanguardia. Suoi articoli sul cinema, l'arte e l'architettura sono stati pubblicati in vari paesi e tiene una colonna trimestrale su cinema e arte per la rivista *Cinema Scope*. Nel 2017 è stata nominata Direttrice Artistica del Cinéma du Réel a Parigi.

Andréa Picard is a film curator and writer based in Toronto and Paris. She has worked for The Toronto International Film Festival since 1999, and was a longtime film programmer at Cinematheque Ontario. Since 2006, she has been the chief curator of *Wavelengths*, the Festival's critically acclaimed avant-garde film, video and installation program named in honour of Michael Snow. She publishes internationally on film, art and architecture, and writes a quarterly Film/Art column for *Cinema Scope* magazine. In 2017, she was appointed Artistic Director of Cinéma du Réel in Paris.

MADELINE ROBERT

Madeline Robert fa parte del comitato di selezione Visions du Réel (Svizzera) dal 2015. Dopo varie esperienze nei festival, in Francia e altrove, dedica la sua carriera al cinema documentario e si stabilisce a Lussas (Francia) nel 2008, entrando nel contesto del *Documentary Village*. In quel periodo fonda la società di produzione "Les Films de la caravane" per cui attualmente lavora producendo principalmente film documentari di autori emergenti. Nel 2012 partecipa all'organizzazione del Doc Corner, uno spazio dedicato ai film documentari all'interno del Cannes Festival Film Market. È anche coinvolta nella nuova piattaforma SVOD, dedicata a documentari di creazione: Tënk (tenk.fr).

Madeline Robert is a member of Visions du Réel's (Switzerland) selection committee since 2015. After various experiences in festivals, in France and elsewhere, she dedicates her career to documentary films and settles in Lussas (France) in 2008, within the Documentary Village. There, she founds the production company Les Films de la caravane where she currently works and mainly produces first documentary films. In 2012, she takes part in setting up the Doc Corner, a space dedicated to documentary films within the Cannes Festival Film Market. She is also involved in the new SVOD Platform dedicated to creative documentaries: Tënk (tenk.fr).



© Miguel Bueno



LA COMPAGNIA

La prima sala in Italia dedicata al **documentario** e ai **festival internazionali**. Un nuovo spazio, nel cuore di Firenze, per tutti coloro che coltivano la passione per il cinema, la sperimentazione, la cultura dell'audiovisivo in tutte le sue forme.

www.cinemalacompagnia.it   

Via Cavour 50r - Firenze - tel 055 268451

Progetto realizzato nell'ambito del Programma Senso-Coinvestimenti per il Cinema
     



CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

LUNGOMETRAGGI
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Des moutons et des hommes

Afghanistan, Francia, 2017, 79', col.

Regia: Sepideh Farsi
Fotografia: Sepideh Farsi
Montaggio: Sepideh Farsi, Bonita Papastathi
Suono: Benoît Gargonne, Jean-Guy Vêran
Produzione: Reves d'Eau Productions

Contatti: Javad Djavahery, Reves d'Eau Productions
Email: javad@revesdeau.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Sepideh Farsi è una regista iraniana, nata a Teheran, e che vive a Parigi. Uno dei temi principali delle sue opere è quello dell'identità. Ha vinto il premio FIPRESCI nel 2002, il Cinéma du Réel e Traces de Vie nel 2001 con il film *Homi D. Sethna, filmmaker*. Nel 2007 il suo *Harat* ha vinto come miglior film al Festival dei Popoli.

Sepideh Farsi is an Iranian film director, born in Tehran, living in Paris. A main theme of her works is identity. She won the FIPRESCI Prize (2002), Cinéma du Réel and Traces de Vie prize (2001) for *Homi D. Sethna, filmmaker* and Best documentary prize in Festival dei Popoli (2007) for *Harat*.

Filmografia selezionata
2017: 7 Pardeh
2015: Spyridoula, Dieu, Marx & Papandreu
2014: Red Rose
2011: La Maison Sous L'eau
2009: Téhéran Sans Permission
2007: Harat, Un Carnet De Voyage
2005: Le Regard
2001: Homi D. Sethna, Réalisateur

SEPIDEH FARSI

7 PARDEH 7 VEILS

Sette veli dove si nascondeva Salsal, il grande Buddha del Bamiyan in Afghanistan, cadono uno dopo l'altro. Si narra che al mattino i monaci usassero scostarli per lasciare che un gioiello, posato sulla sua fronte fosse colpito dai raggi del sole onde illuminare così forte la vallata che i fedeli non avrebbero più visto la statua ma soltanto la luce. Di Salsal oggi non resta che la nicchia di pietra nella roccia che l'ha protetto fino al 2001, quando è stato distrutto dai talebani. Con tenacia e dolcezza Sepideh Farsi, in compagnia della sua sola videocamera, affronta un viaggio di ricognizione nell'Afghanistan, di cui non si occupa più nessuno. Ogni velo un approdo, un cammino, un pensiero. Dagli anfratti o dalle fessure di strade e case, Sepideh osserva in silenzio, con sguardo bambino. Chiede per comprendere, lasciando che un accorto scavo dei volti e dei paesaggi lasci zampillare la storia di un paese inaridito da innumerevoli guerre. "Mi sono chiesta se quei veli sono ancora lì, a disturbare la nostra visione delle cose..." riflette, scostandoli uno ad uno, come usavano gli antichi monaci del Bamiyan. Arduo rispondere senza quell'*andare di persona*, lì dove i piccoli e i grandi fatti di un paese accadono. Un viaggio che domanda e non giudica. L'unico che abbia forse ancora un senso. (c.z.)

The seven veils behind which hid Salsal, the big Buddha of Bamiyan, Afghanistan, fall one after another. According to the legend, in the morning the monks would pull them aside and leave his bejewelled front exposed to the sun; thus, the valley would be inundated by so much light that the faithful would not see the statue but only the light. What remains of Salsal today is just the stone niche in the rock that preserved it until 2001, when the statue was dynamited by the Taliban. Tenaciously, but softly, Sepideh Farsi, with her video camera as her only companion, performs a reconnaissance journey in the Afghanistan no one is any longer interested in. Each veil a landing place, a path, a thought. From clefts or from the cracks in the streets or houses, Sepideh observes silently, with a fresh, innocent gaze. She asks questions to understand, letting an accurate digging of the faces and landscapes rain the story of a country dried up after so many wars. "I asked myself if those veils are still in place, disturbing our vision of the things..." she ponders, pulling them aside one by one, as the ancient monks of Bamiyan did. It is difficult to answer without going in person, there where the smaller and bigger facts of a country take place. A questioning, but non-judgmental journey – possibly, the only one that still makes sense. (c.z.)



ÉRIC BAUDELAIRE

ALSO KNOWN AS JIHADI

Il succedersi di una serie di inquadrature su luoghi diversi, il racconto di un processo che scorre sullo schermo: la storia di un uomo arrestato e processato come jihadista. Mentre estratti del processo narrano una storia, Baudelaire filma i luoghi attraversati dall'uomo, gli spazi che hanno fatto parte della sua storia. Come in *A.K.A. Serial Killer* di Masao Adachi, il film del 1969 che è il punto di partenza per una teoria del paesaggio cinematografico per *Also Known as Jihadi*, le immagini non solo testimoniano, ma diventano la forma attraverso la quale vivere una esperienza filmica particolare. Rivivendo il processo attraverso le sue trascrizioni, facendo esperienza quasi sensoriale dei luoghi della vita dell'accusato, il film diventa una indagine sulla nostra contemporaneità e sulle forme possibili per raccontarla. (d.d.) "Una cronaca giudiziaria che diventa progressivamente un film di genere, un thriller dal ritmo lento in cui lo spettatore, faccia a faccia con l'incomprensibile, accetta la propria sensazione di turbamento, sapendo - sia intuitivamente che umanamente - che l'incomprensibile deve avere i propri motivi". [E. Baudelaire]

A succession of shots of different places, the description of a trial running on the big screen: the story of a man arrested and taken to trial as jihadi. While excerpts from the trial tell a story, Baudelaire films the places where the man was, the spaces that make up his story. As in Masao Adachi's *A.K.A. Serial Killer*, the 1969 film that constitutes a point of departure for this film's theory of cinematic landscape, the pictures not only testify to, but also become the form that facilitates a particular cinematic experience. By reliving the trial through its transcripts, experiencing the places of the accused man's life almost sensorially, *Also Known as Jihadi* becomes an investigation of our times and the possible forms to narrate them. (d.d.) "A judiciary chronicle that gradually becomes a genre movie, a slow-paced thriller in which the viewers, faced with the incomprehensible, accept their feeling of uneasiness, knowing – both intuitively and humanly – that the incomprehensible has its own motives." [E. Baudelaire]



Francia, 2017, 102', col.

Regia: Éric Baudelaire
Fotografia: Claire Mathon
Montaggio: Claire Atherton
Suono: Nicolas Becker
Produzione: Spectre productions, Poulet Malassis
Distribuzione: Phantom Productions

Contatti: Phantom Productions
Email: diff@lafabrique-phantom.org

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Eric Baudelaire è un artista e regista francese, nato a Salt Lake City. Nel 2011, il suo film *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images* è stato selezionato a FID Marseille, Festival dei Popoli e proiettato al Centro Pompidou. Nel 2013, *The Ugly One*, suo secondo lungometraggio, è stato selezionato a Locarno. *Letters to Max* è stato selezionato a FID Marseille nel 2014.

Eric Baudelaire is a french artist and filmmaker, born in Salt Lake City. In 2011, his Movie *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images* was selected at the FID Marseille, Festival dei Popoli and screened a Centre Pompidou. In 2013, *The Ugly One*, second feature film Selected at Locarno. *Letters to Max* is selected at FID Marseille in 2014.

Filmografia selezionata
2017: Also Known as Jihadi
2014: Letters To Max
2013: The Ugly One
2011: The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 years without Images
2010: The Makes
2007: Sugar Water

Francia, Italia, 2017, 83', col.

Regia: Alessandra Celesia
Soggetto: Riccardo Piaggio,
Alessandra Celesia
Fotografia: François Chambe
Montaggio: Adrien Fauchoux
Suono: Yolande Decarsin, Carole
Verner
Produzione: Zeugma Films,
La Sarraz Pictures, Arte France
Cinéma
Distribuzione: La Sarraz
Pictures

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alessandra Celesia ha studiato all'École internationale de théâtre Jacques Lecoq di Parigi. Ha lavorato come attrice e regista in tutta Europa per poi avviare una carriera da regista. Ha firmato vari documentari tra cui *Il libraio di Belfast* che nel 2012 ha vinto il Festival dei Popoli come miglior film.

Alessandra Celesia studied at the École internationale de théâtre Jacques Lecoq in Paris. She worked as theater actress and director across Europe before starting her work as a filmmaker. She signed several documentaries including *The Bookseller of Belfast* that in 2012 won the Festival dei Popoli

Filmografia
2017: Anatomia del miracolo
2016: Le bal
2012: Miracle à l'Italienne
2011: Il libraio di Belfast
2008: 89, av de Flandre
2006: Luntan

ALESSANDRA CELESIA

ANATOMIA DEL MIRACOLO THE ANATOMY OF A MIRACLE

Andare oltre ogni evidenza e ogni legge naturale, è questa la sostanza ultima di ogni miracolo. Simile è anche lo spirito che motiva le tre protagoniste di questo film: Giusy, animo inquieto e libero in un corpo costretto su una sedia a rotelle, Fabiana, transessuale che coordina una comunità di fedeli e Sue Song, pianista coreana approdata a Napoli per comunicare con la musica. La quarta protagonista, la Vergine dell'Arco, racchiude in sé tutte le contraddizioni di queste esistenze e pulsioni: violenza e amore, bestemmia e misericordia, dolore e speranza, antico e moderno. Alessandra Celesia, si avvicina con grazia ed empatia a mondi lontani dal suo, raccontando storie che rimangono in uno spazio sospeso tra realismo e magia del quotidiano. (v.i.) "Questo film è nato come una soap opera senza copione e senza storyboard di partenza, dove lasciando spazio all'improvvisazione della vita vera, i personaggi hanno finito per trovare da soli la rotta. Se ha l'impianto di una commedia, perché a Napoli non si può sfuggire al genere, è con la freddezza del cinema danese che ho abordato il soggetto. De Filippo è stato il mio punto di riferimento, l'oscillazione continua tra veglia e sonno, realtà incarnata nelle nostre aspirazioni più intime" [A. Celesia].

Exceeding all evidence and all natural laws, this is the ultimate substance of miracles. The spirit that animates the three leading characters of this film is similar: Giusy, a restless, free mind in a wheelchair-bound body; Fabiana, a transsexual who coordinates a community of believers; and Sue Song, a Korean pianist who came to Naples to communicate via her music. There is a fourth protagonist: the Madonna dell'Arco. She houses all the contradictions of these lives and impulses: violence and love, blasphemy and mercy, sorrow and hope, ancient and modern. Alessandra Celesia approaches unfamiliar worlds with grace and empathy, telling stories that remain suspended between realism and the magic of daily life. (v.i.) "This film came to light like a soap opera without a script or a storyboard. Leaving room to the improvisation of real life, the characters found their courses on their own. It may have a comedic structure – because you can't escape the comedy genre in Naples – but I approached the subject with the coldness of Danish cinema. De Filippo was my lynchpin, in a continuous oscillation between wake and sleep, a reality embodied in our innermost aspirations." [A. Celesia]



KARIM SAYAD

DES MOUTONS ET DES HOMMES OF SHEEP AND MEN

Dopo *Babor Casanova* (2015) Karim Sayad torna a raccontare la terra dei propri antenati, l'Algeria, puntando la sua attenzione su una competizione di origini antiche ma molto popolare ancora oggi: l'organizzazione di combattimenti tra montoni. Attorno a questi incontri, rudi e cruenti, ruota la comunità di appassionati: chi guarda, chi scommette, chi spera di far gareggiare nell'arena il campione in grado di dargli gloria e denaro. Tra di essi incontriamo Habib, 16 anni, che sta allevando un giovane montone sperando di farne un esemplare da combattimento, e il più esperto e smaliziato Samir, che invece cresce gli animali per destinarli alla macellazione. Immerso in un paesaggio perennemente inondato dal sole e arso dalla polvere, *Des Moutons et des Hommes* colpisce per la sensibilità e la delicatezza dello sguardo del suo autore, alle prese con un universo arcaico e tutto al maschile nel quale la tenerezza non sembra avere posto, se non in brevi ma intensi momenti che vedono, l'uno accanto all'altro, l'uomo e l'animale. (a.l.) "Des Moutons et des Hommes rivela questi uomini sacrificati, evidenziando il parallelo di una violenza inflitta, senza distinzione, sia agli animali che agli uomini". (K. Sayad)

After *Babor Casanova* (2015), Karim Sayad goes back to the story of his ancestors' land, Algeria. His attention focused on a contest that is rooted in a forgotten past but still very popular at present, in which mutttons are set to fight against each other. An entire community of aficionados revolves around these rough, grisly games, with onlookers, some people betting, and others hoping to bring in the arena the next champion that will give them glory and money. Among these, meet Habib, 16, who is breeding a young mutton to become a fighting specimen, or the craftier, more world-wise Samir who breeds the sheep for the butcher. Immersed in a landscape constantly scorched by the sun and covered in dust, *Of Sheep and Men* is striking thanks to the sensitive, delicate gaze of the film director, who coped with an archaic, all-male world in which there is apparently no room for tenderness – except in those fleeting, but intense moments when man and animal are seen close to each other. (a.l.) "Of Sheep and Men sheds light on these sacrificed men by underlining the existence of a parallel in the violence that is inflicted on both animals and men." (K. Sayad)



Svizzera, 2017, 78', col.

Regia: Karim Sayad
Fotografia: Patrick Tresch
Montaggio: Naima Bachiri
Suono: Hafidh Moufki
Produzione: Close Up Films

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Karim Sayad è nato a Losanna da padre algerino e madre svizzera. Dopo aver completato un Master in Relazioni Internazionali a Ginevra, ha deciso di diventare documentarista. Nel 2015 *Babor Casanova*, il suo primo film, ha vinto la targa "Gian Paolo Paoli" al miglior film etno-antropologico al Festival dei Popoli.

Karim Sayad was born in Lausanne to an Algerian father and to a Swiss mother. After completing a MA in International Relations in Geneva, he decided to become a documentary filmmaker. *Babor Casanova*, his first film, won the Gian Paolo Paoli Award for best Anthropological film.

Filmografia
2017: Des moutons et des hommes
2015: Babor Casanova

Francia, Germania, 2017, 143', col. e b/n

Regia: Ben Russell
Fotografia: Ben Russell
Steadicam: Chris Fawcett
Montaggio: Ben Russell, Maja Tennstedt
Suono: Jakov Munižaba, Nicolas Becker, Simon Apostolou
Produzione: KinoElektron, CaSk Films
Distribuzione: Stray Dogs

Contatti: Stray Dogs
Email: sales@stray-dogs.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Ben Russell è un artista americano. Il suo primo lungometraggio, *Let Each One Go Where He May*, risale al 2009 e ha ottenuto il premio FIPRESCI a Rotterdam. Il suo *A Spell to Ward Off the Darkness* è stato selezionato a Locarno nel 2013 nella sezione Signs of Life mentre *Good Luck* nel 2017 è stato selezionato nel Concorso Internazionale.

Ben Russell is an American Artist. He directed his first feature in 2009, *Let Each One Go Where He May*, which the FIPRESCI Prize at Rotterdam. His film *A Spell to Ward Off the Darkness* screened in 2013 in Locarno in the section Signs of Life, while *Good Luck* in 2017 was part of Locarno's International Competition.

Filmografia
2017: *Good Luck*
2013: *Let Us Persevere in What We Have Resolved Before We Forget*
2013: *A Spell to Ward Off the Darkness*
2009: *Let Each One Go Where He May*
2004: *Last Days*
2001: *River Rites*

BEN RUSSELL GOOD LUCK

Un percorso attraverso due spazi radicalmente diversi, la Serbia e il Suriname, alla ricerca di forme del lavoro radicali come quelle di una miniera o della ricerca dell'oro. Due spazi dove si muovono e vivono corpi, soggetti, esseri umani. Due immersioni, radicali e sensoriali, nel mondo del lavoro. Il cinema di Russell lavora sulla temporalità, sul piano sequenza, sui gesti e i suoni dei corpi al lavoro. Quella che può sembrare astrazione è in realtà un'esperienza sensoriale che ci porta ad essere testimoni in modo del tutto peculiare di due mondi che non fanno che differenziarsi e richiamarsi a vicenda, continuamente, ad oltranza. Solo immergendoci in essi noi costruiamo, o possiamo veramente ritrovare un rapporto profondo con quei gesti, quelle forme di vita (d.d.). "Penso alla testimonianza non nel senso tradizionale della dichiarazione in prima persona, ma come testimonianza dei corpi all'interno di questo film. Che cosa significa avere un corpo in questo spazio, avere questi suoni, avere queste voci? Per iniziare a provare empatia con l'argomento e sentire il loro lavoro si deve essere costretti nel loro spazio per avere una qualche approssimazione della loro esperienza. Il tempo lo fa. Quella è la testimonianza, credo". [B. Russell]

This film goes through two radically different places, Serbia and Suriname, in search of forms of work as radical as those to be found in a quarry or gold mine. In these two spaces, bodies, individuals, human beings live and move about. We are presented with two radical immersions of the senses in the world of labour. The cinema of Ben Russell works on time, long takes, gestures and sounds of the bodies at work. That which seems an abstraction actually is a sensorial experience that makes us witnesses, in a very peculiar way, of two worlds continuously differentiating but always recalling each other. Only through our own immersion in these worlds can we construct or truly find a deep relationship with those gestures, those forms of life (d.d.). "I think about testimony not in the traditional sense of first-person declaration, but there's a testimony of bodies within this film. What it is to have a body in this space, to have these sounds, to have these voices. [...] To begin to empathise with the subject and their labour you need to be forced into their space to have some approximation of their experience. Time does that. That's the testimony, I guess." [B. Russell]



RAED ANDONI ISTIYAD ASHBAH GHOST HUNTING

Un uomo, un regista, mentre affronta il fantasma del proprio vissuto: l'esperienza della prigionia e della tortura. Tenuto prigioniero a 18 anni in una delle carceri israeliane, Raed Andoni molti anni dopo filma se stesso e un gruppo di persone (tutti ex prigionieri nello stesso istituto penitenziario israeliano) in uno spazio abbandonato a Ramallah per realizzare un progetto, un film: ricostruire quel carcere, cella dopo cella e rivivere ognuno la propria esperienza, per condividerla, per affrontare, faccia a faccia, i propri fantasmi. *Ghost Hunting* è dunque un film in cui il *reenacting* diventa la forma estrema del cinema documentario, la modalità attraverso cui il fantasma, personale e collettivo, può emergere, anche se a volte in modo radicale (d.d.): "Ho proposto un impianto, una struttura in cui tutti potessero essere liberi di rivivere la loro esperienza, a patto che partecipassero: costruendo la prigione, svolgendo il ruolo di un altro o condividendo i ricordi che continuano a perseguitarli. Questo progetto ha affrontato l'esperienza traumatica della tortura cambiando la sua prospettiva, per liberare, o almeno scoprire un'altra parte di sé". [R. Andoni]

A man – a film-maker – while he is faced with the ghost of his past: being imprisoned and tortured. Aged 18, Raed Andoni was sent to an Israeli jail. Several years later, he filmed himself and a group of people (ex-convicts of the same Israeli penitentiary) in an abandoned building in Ramallah to implement a project: make a film reconstructing that jail, cell after cell, and reliving their experiences, in order to share them and to be able to confront their own ghosts. Therefore, in *Ghost Hunting* re-enacting becomes an extreme form of documentary cinema, the way in which personal and collective ghosts can be made to resurface, at times in a radical fashion. (d.d.) "I proposed a framework, a structure in which everyone was free to relive their experiences as long as they took part in it – building the prison, playing the role of someone else, or sharing the memories that still haunt them. This project tackled the traumatic experience of torture by changing its perspective, in order to set free, or at least discover, another portion of the self." [R. Andoni]

Palestina, Francia, Svizzera, 2017, 93', col.

Regia: Raed Andoni
Fotografia: Camille Cottagnoud
Montaggio: Gladys Joujou
Suono: Olivier Claude
Produzione: Les Films De Zayna, Arte France
Coproduzione: Dar films, Akka films
Distribuzione: Urban Distribution INTL

Contatti: Arnaud Belangeon-Bouaziz, Urban Distribution INTL
Email: arnaud@urbangroup.biz

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Raed Andoni è un regista e produttore palestinese nato a Amman, in Giordania. Andoni ha iniziato a lavorare nel settore cinematografico nel 1997, come produttore indipendente. Ha cofondato 2 case di produzione: Dar Film in Palestina e Les Films De Zayna a Parigi.

Raed Andoni is a Palestinian director and producer. He and was born in 1967 in Amman (Jordan). Andoni started his career in the film industry in 1997 as independent producer. He cofounded 2 production houses: Dar Films in Palestine, and Les Films De Zayna in Paris.

Filmografia selezionata
2017: *Ghost Hunting*
2012: *Family Albums*
2009: *Fix Me*
2008: *Improvisation*
2003: *Invasion*
2002: *Live from Palestine*
2001: *Tahadi*
2000: *The Inner Tour*

Francia, Repubblica Democratica del Congo, 2017, 72', col.

Regia: Dieudo Hamadi
Fotografia: Dieudo Hamadi
Montaggio: Anne Renardet
Suono: François Tariq Sardi, Dieudo Hamadi
Produzione: Cinédoc Films, Mutotu Productions
Distribuzione: AndanaFilms

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

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dieudo Hamadi è un giovane regista congolese. Ha lavorato come montatore, produttore e assistente-regista, in particolare con Suka! Productions di Città del Capo, in Sudafrica. Il suo primo lungometraggio, *Atalaku*, racconta la campagna elettorale del 2012 nella Repubblica democratica del Congo.

Dieudo Hamadi is a young Congolese director. He worked as editor, producer and assistant-director, especially with Suka! Productions of Cape Town, South Africa. His first feature film, *Atalaku*, tells the 2012 election campaign in the Democratic Republic of Congo.

Filmografia selezionata
2017: Maman Colonelle
2014: Examen d'Etat
2013: Atalaku
2009: Ladies in Waiting
2009: Zero Tolerance



DIEUDO HAMADI
MAMA COLONEL
MAMAN COLONELLE

Honorine Munyole è una vedova di quarantaquattro anni e una madre di sette figli piccoli – tre dei quali adottati. Honorine, il colonnello Munyole, è per tutti “Maman Colonelle” e dirige l’unità di polizia per la violenza sessuale e la protezione dei minori a Bukavu, città della Repubblica Democratica del Congo. Il trasferimento a Kisangani, dove Honorine ritrova le orme disumane lasciate dalla guerra tra forze ugandesi e ruandesi, che risale a non più di quindici anni fa, segna l’inizio di una sua nuova sfida. “Nel film, la guerra è trattata esclusivamente dal punto di vista di Maman Colonelle. Così lo spettatore scopre con lei questa realtà e attraverso i suoi occhi l’indifferenza del popolo nei confronti delle vittime”. [D. Hamadi] Il film rappresenta uno straordinario esempio di cinema diretto e dà forma alla dolorosa ostinata costruzione di una coscienza storica del proprio Paese. Con questo terzo magistrale lavoro, il giovane regista congolese Dieudo Hamadi chiude idealmente il trittico dedicato al Congo. È del 2013 *Atalaku*, film girato durante le difficili elezioni presidenziali del 2011; del 2014 è *Examen d’Etat*, che racconta le giornate di alcuni studenti senza mezzi economici durante il periodo di preparazione dell’esame di stato. [p.m.]

Honorine Munyole is a 44-year-old widow and a mother of seven little children – three are adopted. Honorine, aka Colonel Munyole, is for everyone “Maman Colonelle.” She directs the Bukavu police unit for sexual violence and minors’ protection in the Democratic Republic of Congo. Honorine is presented with a new challenge when she is transferred to Kisangani, where brutal traces of the war between the Ugandan and Rwandan armies are still visible after fifteen years. “In my film, the war is only presented through the eyes of Maman Colonelle. The audience discovers this reality as she does, and feels the indifference of the people towards the victims as she experiences it.” [D. Hamadi] The film is an extraordinary example of direct cinema. The painful, obstinate construction of a historic consciousness of one’s own country is thus given a shape. With this third, magisterial work, the young Congolese film-maker Dieudo Hamadi ideally completes a triptych dedicated to Congo. In 2013, he released *Atalaku*, a film realized during the difficult presidential elections of 2011; in 2014, he described the days of some students without means during the state exam preparation in *Examen d’Etat*. [p.m.]

40TH
CINÉMA DU RÉEL
INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
MARCH 23 – APRIL 1
2018
SUBMISSION ON LINE WWW.CINEMADUREEL.ORG
PARIS
CENTRE POMPIDOU

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
MEDIOMETRAGGI
MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Siria, 2017, 45', col.

Regia: Yaser Kassab
Fotografia: Yaser Kassab
Montaggio: Yaser Kassab
Suono: Bertrand Larrieu
Musica: Yaser Kassab
Produzione: Zenloop

Contatti: Yaser Kassab
Email: yasserkassab@live.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Yaser Kassab è nato in Siria. Ha iniziato a lavorare come fotografo mentre studiava economia ad Aleppo. Ha diretto il suo primo cortometraggio, *Take it* nel 2012. *On the Edge of Life* è il suo primo lungometraggio.

Yaser Kassab was born in Syria. He started working as a photographer while studying economics and banking in Aleppo. He directed his first short film, *Take it* in 2012. *On the Edge of Life* is his first feature film.

YASER KASSAB

ALA HAFET ALHAYAT ON THE EDGE OF LIFE



"Voglio andare lontano. Voglio spingermi dentro di me". Yaser Kassab, fotografo e filmmaker, lascia la Siria insieme alla compagna Rima. Fuggendo dalla guerra lascia casa sua, la sua famiglia. Si rifugia in Libano, poi si sposta in Turchia e alla fine si prepara a raggiungere la Svezia. Il racconto di questa fuga, il diario di questo viaggio, più che la cronaca di un'erranza coatta, è però la trascrizione laconica di un naufragio dell'anima. Tra la registrazione minima dei frammenti di una quotidianità lacerata e deserta e la messa in serie degli scambi remoti attraverso il telefono e il computer con i genitori, Yaser cerca uno spazio e una forma al suo dolore che viene da una perdita e da uno sradicamento. [s.g.] "Ho un enorme, soverchiante desiderio di parlare di questa fase straordinaria della mia vita, si tratta in effetti di uno sconvolgimento dell'ordinario per la maggior parte delle famiglie siriane. La perdita e il dolore. Voglio cominciare dal momento preciso in cui abbiamo lasciato la Siria senza sapere se fosse l'ultima volta che la vedevamo coi nostri occhi". [Y. Kassab]

"I want to go far away. I want to go further inside myself." Photographer and film-maker Yaser Kassab leaves Syria along with his partner Rima. Fleeing the war means leaving his home and his family. He takes shelter in Lebanon, then moves to Turkey, and prepares to reach Sweden. The story of this escape, the journal of this travel, is less the chronicle of a forced existence than the laconic transcript of a soul wreck. All Yaser does is record the fragments of a torn-up, deserted daily life and sequence the remote exchanges with his parents via phone and computer. In-between these, he seeks a space and a shape for the pain caused by loss and uprooting. s.g. "I have an enormous, compelling desire to talk of this extraordinary phase of my life – actually, ordinary life has been shattered for most Syrian families. Loss and grief. I want to depart from the very moment in which we left Syria without knowing if it was the last time we saw it with our eyes." [Y. Kassab]

Filmografia
2017: *On the Edge of Life*
2012: *Take It*



SIMON COULIBALY GILLARD

BOLI BANA

"*Boli Bana* è un film sulle tradizioni Fulani, sui riti di passaggio e sulle credenze di un gruppo etnico senza frontiere, diffuso in tutta la parte occidentale dell'Africa. Il film descrive elementi caratteristici di questa tradizione, li individua in un posto e un istante precisi, con l'osservazione ravvicinata di un momento importante nella vita dei Fulani, come d'altronde in quella di chiunque: il momento in cui inizia l'età adulta." [S. Coulibaly Gillard]
Dice un antico proverbio Fulani: "il nostro mondo è nato da una goccia di latte." Bianco è il latte che si ricava dagli armenti, come bianca è la luna che si riflette nello stagno. Rosso è il sangue dell'animale macellato per la sua carne, come rosso è il sangue che scorre durante la circoncisione, o quando la sacerdotessa incide i tatuaggi sul volto delle fanciulle che diventano donne. Oro è il colore dell'acqua del fiume che dà la vita, come d'oro è la pelle degli uomini che scavano la terra. *Boli Bana* propone un'immersione sensoriale, scandita dai ritmi della natura e da rituali secolari, in un universo che ha per tetto il cielo stellato e per confine il cerchio del falò che riscalda di notte. Un mondo in cui tutti, uomini e animali, portano impresso sulla pelle il segno di un'appartenenza e di una identità. Un mondo che, ogni giorno, rinasce sempre nuovo, come l'incrociarsi di sguardi di due giovani che si corteggiano. [a.l.]

"*Boli Bana* is a film about the Fulani tradition, its rites of passage, and the beliefs of an ethnic group without borders, spread all over the western part of Africa. The film discloses characteristic elements of this tradition; it locates them in one place and one instant by taking a close look on an important moment in a Fulani's and actually everybody's life: The moment when adulthood begins." [S. Coulibaly Gillard]
According to an old Fulani proverb, "Our world is born from a drop of milk." White is the milk drawn from the herds, as much as the moon mirroring itself in the pond. Red is the blood of the animal butchered for its meat, as much as the blood that flows during circumcision, or when the priestess tattoos the faces of the girls who become women. Golden is the water of the river that gives life, as much as the skin of the men who dig the earth. Following the pace of nature as well as centuries-old rituals, *Boli Bana* proposes an immersion of the senses in a universe whose roof is the starred sky and whose border is the circle of the fire that keeps the Fulani warm at night. All the members of this world, men and animals, are imprinted with a sign of belonging and identity. Every day, their world is reborn as new, like the eyes of a young couple lock during courtship. [a.l.]

Belgio, 2017, 60', col.

Regia: Simon Coulibaly Gillard
Fotografia: Simon Coulibaly Gillard
Montaggio: Nicolas Rumpf
Suono: Lassina Coulibaly, Simon Gillard
Produzione: Hélicotronc, Grenade

Contatti: Simon Coulibaly Gillard
Email: simon.gillard@insas.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dopo cinque anni di studi scientifici, Simon Gillard ha deciso di acquistare la sua prima macchina fotografica e di trasferirsi a Bruxelles per studiare. Nel 2014 ha realizzato il suo secondo cortometraggio documentario, *Yaar*, che ha girato oltre sessanta festival in tutto il mondo e ha ottenuto quasi venti riconoscimenti, tra premi e menzioni. *Boli Bana* è il terzo e ultimo capitolo della sua Trilogia Africana.

After five years of scientific studies, Simon Gillard decided to buy his first camera and move to Brussels to study. In 2014, he made a second short documentary *Yaar* (2013) that found its way to over 60 festivals worldwide and won nearly 20 awards and honourable mentions. *Boli Bana* is the third and last film of his African Trilogy.

Filmografia
2017: *Boli Bana*
2014: *Yaar*
2013: *Anima*

Russia, 2017, 60', col.

Regia: Lidia Sheinin
Fotografia: Lidia Sheinin
Montaggio: Lidia Sheinin
Suono: Lidia Sheinin
Produzione: Unsettled Films
Distribuzione: Syndicado

Contatti: Jasmina Vignjevic
Email: admin@syndicado.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Lidia Sheinin è una regista, montatrice e artista di origini russe. Lidia ha studiato regia cinematografica presso l'UCLA Entertainment Extension Program. Ha poi frequentato la scuola di cinema e teatro di Marina Razbezhkina a Mosca. Il suo *Mom* del 2013, ha debuttato in nord America a Hot Docs ed ha ricevuto numerosi premi. Il suo *Garmonia* è stato presentato a Visions du Réel.

Lidia Sheinin, born in Russia, is an award-winning film director, editor and creative. Lidia went on to study film directing at the UCLA Entertainment Studies Extension Program. She then enrolled the Moscow-based Marina Razbezhkina Documentary Film and Theater School. Lidia's documentary *Mom* was released in 2013, had its North American premiere at Hot Docs and received numerous awards. Her film *Garmonia* (2017) screened at Visions du Réel.

Filmografia selezionata
2017: *Garmonia*
2013: *Mom*

LIDIA SHEININ GARMONIA HARMONY

Un piccolo appartamento carico dei ricordi di tutta una vita fa da scenario alla convivenza forzata tra Nina, l'anziana proprietaria, e la famiglia di sua nipote Nadya, composta da una nidata di quattro bambini provvisti di un'energia vitale inarrestabile ed entusiasti per le mille "scoperte" che si fanno dentro casa. Gli sforzi e l'impegno profusi da Nadya - seppure dotata di un'imperturbabile flemma materna - sembrano avere la peggio sul terremoto quotidiano prodotto dai piccoli e per Nina è un dispiacere vedere la propria casa cadere a pezzi. A testimonianza della passione musicale da lei coltivata in gioventù, resta ancora oggi il grande e prezioso pianoforte che però occupa una stanza intera. Presto sarà necessario trovare una soluzione che consenta a tutti di restare nella casa sovraffollata. *Garmonia* si dispiega con l'eleganza di una sinfonia musicale, a partire dalla presentazione dei protagonisti fino a descrivere, con gusto, ironia e grande attenzione per i dettagli, l'evolversi delle relazioni e l'intreccio degli affetti. (a.l.)

A small apartment filled with the mementos of a whole life is the backdrop of the forced cohabitation between Nina, the elderly owner, and her granddaughter Nadya's family, i.e. a brood of four children fuelled by an unstoppable vital energy that are enthusiastic about the thousand 'discoveries' they make in this house. The efforts and commitment put in by Nadya - tampered by her imperturbable maternal composure - seem to be defeated by the daily tornado caused by the little ones. Nina too is sorry at seeing her home crumbling to pieces. Testimony to the musical passion she nurtured when she was young, a big, precious piano stands in the middle of a room, encumbering all of it. Soon it will be necessary to find a solution that allows everyone to stay in the overcrowded apartment. *Garmonia* plays out with the elegance of a musical symphony, departing from the presentation of the main characters, and describing the evolution of the relationships and the web of the affections with taste, irony, and great attention to details. (a.l.)



Per raccontare il sud Italia è necessario un grande sforzo: per superare il muro di pregiudizi e narrazioni preconfezionate pronti a costruire prodotti facili e banali; per prendersi il tempo di farsi assorbire da luoghi che possono essere compresi solo lentamente, al ritmo autoctono; per guardare alle grandi contraddizioni senza puntare il dito, ma cercando di cogliere la fittissima e complessa rete che compone la storia di un territorio ricchissimo di amarezza e meraviglia. Chiara Caterina percorre la Basilicata alla ricerca di queste amarezze e meraviglie, passa dal cielo al mare, dalle grotte ai rivoli di versamenti tossici che si insinuano nelle crepe del terreno, dai richiami dei lupi alla caccia al cinghiale. Si lascia indietro tutto il superfluo, pulisce l'obiettivo della sua macchina da presa dai residui della superficialità per andare a immergersi in quei dettagli tanto piccoli quanto densi, che accostati gli uni agli altri compongono un'immagine della Basilicata inedita e ipnotica. (e.s.)

Describing the south of Italy requires a great effort. You need to overcome the wall of prejudices and readymade narratives that manufacture easy, banal products; take your time to be pervaded by places that can only be understood slowly, at the autochthonous pace; observe its great contradictions without pointing fingers, but trying to grasp the thick, complex web that makes up the history of a territory rich in bitterness and wonder. Chiara Caterina rides across a region, Basilicata, in search of its pieces of bitterness and wonder. She goes from the sky to the sea, from the grottos to the rivulets of toxic spill that seep into the soil cracks, from the wolves' cries to wild boar hunting. She leaves all the unnecessary behind, cleaning her camera lens from the residues of superficiality to be able to immerse herself into those details that are as small as dense, and which, when juxtaposed, compose a fresh, hypnotic image of Basilicata. (e.s.)

CHIARA CATERINA IL MONDO O NIENTE THE WORLD OR NOTHING



Francia, 2017, 45', col.

Regia: Chiara Caterina
Fotografia: Chiara Caterina
Montaggio: Clara Chapus
Suono: Nicola Di Croce
Produzione: Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains

Contatti: Chiara Caterina
Email: chiara.caterina@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Chiara Caterina, nata nel sud dell'Italia, ha conseguito un diploma come direttrice della fotografia a Roma ed è attualmente iscritta a Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains di Lille. Nel 2013 il suo cortometraggio *Avant la nuit* è stato premiato con il primo premio al Festival Cinema Zero di Trento, il primo premio nella sezione sperimentale del Festival "A corto di donne" di Napoli ed è stato selezionato in numerosi altri festival internazionali.

Chiara Caterina, born in southern Italy in 1983, awarded a diploma in cinematography in Rome and is currently enrolled at Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains in Lille. Her short film *Avant la nuit* awarded with the first prize at the Festival Cinema Zero 2013 in Trento (Italy), with the first prize in the experimental section of A corto di donne Festival in Naples (Italy) and selected in many international festivals.

Filmografia
2017: *Il mondo o niente*
2015: *Into the Outside*
2013: *Avant la nuit*

Italia, 2017, 56', col.

Regia: Enrico Maisto
Fotografia: Jacopo Loiodice
Montaggio: Veronica Scotti,
Valentina Cicogna
Suono: Simone Paolo Olivero
Produzione: Start S.r.l.
Coproduzione: Rai Cinema
Distribuzione: Slingshot Films

Contatti: Manuela Buono,
Slingshot Films
Email: manuela@slingshotfilms.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Enrico Maisto nel 2008 partecipa come stagista di regia alle riprese di *Vincere* di Marco Bellocchio, realizzando il backstage del film. Nel 2014 il suo primo lungometraggio *Comandante* è in concorso al MilanO Film Festival e vince il Premio Aprile. Nel 2015, insieme a Valentina Cicogna, vince il Premio Solinas Documentario con il film *La Convocazione*. Dal 2016 è coordinatore del settore cinematografico presso la Fondazione Culturale San Fedele di Milano.

In 2008 Enrico Maisto participated as an intern in the making of *Vincere* di Marco Bellocchio, realizing the backstage of the film. In 2014 his first documentary feature film: *Comandante* was in competition at the Milan Film Festival and won the Aprile Award. In 2015, together with Valentina Cicogna, he won the Solinas Documentary Award with the film *La Convocazione*. Since 2016 he has been co-ordinator of the cinema department of the Fondazione Culturale San Fedele in Milan.

Filmografia
2017: *La Convocazione*
2014: *Comandante*

ENRICO MAISTO LA CONVOCAZIONE THE CALL

Corte d'assise d'appello di Milano. Una mattina. Un'aula estranea, vuota, accoglie alcune persone convocate lì, per quel giorno, senza un perché. Hanno gli sguardi straniti, gli scambi tra l'una e l'altra sono appena accennati e prudenti. A questo punto, ciò che s'apre meravigliosamente e inaspettatamente allo spettatore è un intricato mondo fatto di commenti bisbigliati, respiri, silenzi, domande e confessioni sottovoce di estranei a estranei. Ritagli di volti e di pensieri di sconosciuti prescelti per la composizione della giuria popolare della corte d'assise d'appello di Milano, che si sta occupando, tra l'altro, delle stragi e dei delitti più noti avvenuti in Italia negli ultimi decenni. Cinema del reale e letteratura insieme, *La convocazione* è un film osservativo che costruisce l'attesa con una tensione emotiva notevole, esplorando con sorprendente precisione un universo quasi impercettibile. La capacità del regista Enrico Maisto di condurci davanti a noi stessi, cittadini, esseri umani destinatari di una responsabilità civile altissima che, quando convocata, inquieta, consente anche di apprezzare il magistrale lavoro sul suono in presa diretta di Simone Paolo Olivero. (p.m.)

Appeal Court of Assizes, Milan. Morning. An unfamiliar, empty room accommodates a few people summoned there, on that day, without grounds. Their eyes look dazed, the half exchanges between them are cautious. At this point, the viewer is wonderfully, unexpectedly let into an intricate world made of whispered comments, breaths, silences, questions, and quiet confessions from strangers to strangers. These are the fragments of faces and thoughts belonging to the unknown individuals chosen for the trial jury of the Milan Appeal Court of Assizes, that is working on the most well-known massacres and crimes of the past few decades in Italy. An example of cinema of the real and literature at once, *La convocazione* is an observational film that builds up the wait with a remarkable emotional tension, exploring an almost imperceptible universe with surprising accuracy. The film director, Enrico Maisto, manages to conduct us in front of ourselves, citizens, human beings, depositaries of the highest civil responsibility, which is not exempt from anxiety. On the occasion of the summons, the magisterial work done on the live sound recorded by Simone Paolo Olivero is also highlighted. (p.m.)



Se una pianta potesse parlare, non la capiremmo. Questa la sfida più grande – parafrasando Wittgenstein e sostituendo piante a leoni – per il dottor Ken Hashimoto che negli Anni Settanta provò a far parlare i cactus. Nessuno dei suoi rinomati esperimenti ottenne mai risultati accettabili per la scienza. Un cactus, pur presente sulla scena del crimine, sembra non essere in grado di rivelare l'identità dell'assassino. Mescolando fiction e documentario Elise Florenty e Marcel Türkowsky indagano la frammentarietà dello stesso congegno cinematografico partendo dal sogno di una donna che vorrebbe ritrovare gli assassini di Iwaji Masaki, giornalista che molto sapeva sui fatti di Fukushima e che forse è stato messo a tacere tramite un finto suicidio. Memoria della pianta silente, o rimescolio della mente di un insonne (o entrambe le cose e nessuna), questo insolito racconto noir fantascientifico indaga la polverizzazione notturna di quelle istanze tradizionali, animiste, mediatiche, presenti in alcune periferie di Tokyo, volte alla continua esplorazione del sé e dell'altro. Quel nostro "io", immobile testimone che presenza e non sa dire – *siamo tutti un po' cactus* – forse perfino sente e non può esprimere. (c.z.)

If a plant could talk, we wouldn't be able to understand it. This was the biggest challenge – paraphrasing Wittgenstein, and substituting plants for lions – for doctor Ken Hashimoto, who tried to make cacti speak in the Seventies. None of his well-known experiments ever obtained any acceptable results for science. If it were present on a crime scene, a cactus seems not be able to reveal the identity of the murderer. Combining fiction and documentary, Elise Florenty and Marcel Türkowsky investigate the fragmentary nature of the cinematic device departing from the dream of a woman who would like to find the killers of Iwaji Masaki, a journalist who knew much about the Fukushima events. He might have been put to sleep staging a fake suicide. Memories of the silent plant, or the stirring of an insomniac's mind (or both, or even none), this unusual noir-SF story explores the nocturnal pulverization of those traditional, animistic, media-related instances to be found in certain suburbs of Tokyo, interested in an incessant investigation of the self and the other. Our "I," motionless witness that is there, but can't say – *we're a bit cactus, everyone* – and maybe even feels, and can't express. (c.z.)



ELISE FLORENTY, MARCEL TÜRKOWSKY SABOTEN TO NO KAIWA CONVERSATION WITH A CACTUS

Giappone, Francia, Germania,
2017, 45', col.

Regia: Elise Florenty, Marcel
Türkowsky
Fotografia: Elise Florenty, Marcel
Türkowsky
Montaggio: Elise Florenty, Marcel
Türkowsky, Sebastian Bodirsky
Suono: Gabor Rippl, Marcel
Türkowsky
Musica: Alvin Curran
Produzione: Parkadia Films

Contatti: Parkadia Films
Email: parkadiafilms@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Elise Florenty e Marcel Türkowsky sono un duo franco-tedesco, artista e regista che lavora insieme dal 2009. Il loro lavoro si muove tra cinema, installazioni, pubblicazioni e curatele, attraverso cui esplorano la molteplicità del sé attraverso una spirale di metamorfosi che interrogano i nostri rapporti di potere in relazione all'Altro ("il nemico, la pianta, l'animale, lo spirito, i morti").

Elise Florenty & Marcel Türkowsky are a franco-german artist/filmmaker duo working together since 2009. Combining the fields of cinema, installation, publication and curation, they have been exploring the multiplicity of the self through a spiral of metamorphoses that interrogate our power relation to the Other (..the enemy, the plant, the animal, the spirit, the dead").

Filmografia
2017: *Conversation with a Cactus*
2016: *Shadow-Machine*
2014: *The Sun Experiment*
(*Ether Echoes*)
2011: *Holy Time In Eternity*,
Holy Eternity In Time
2012: *A Short Organon For The Hero*
2012-2015: *Delirium Ambulare*

Italia, Francia, 2017, 60', col.

Regia: Tommaso Perfetti
Fotografia: Tommaso Perfetti
Montaggio: Chiara Tognoli,
Guglielmo Trupia
Suono: Giulia La Marca
Produzione: Enece Film
Coproduzione: Ceresa Film

Contatti: Tommaso Perfetti
Email: tommasoperfetti@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Tommaso Perfetti ha studiato fotografia e cinema documentario. Ha curato insieme a Pietro de Tilla e Elvio Manuzzi la regia del cortometraggio *Il turno* e del lungometraggio *Unità di Produzione Musicale*. Insieme a Giulia La Marca la regia del cortometraggio *2036*. Ha prodotto il cortometraggio in animazione *Limites* di Giulia Landi, di cui è anche co-autore. *Yvannes* è il suo primo lungometraggio documentario. Fa parte del gruppo ENECE film, che si occupa di cinema del reale.

Tommaso Perfetti studied photography and documentary cinema. He has worked with Pietro de Tilla and Elvio Manuzzi as directors of the short films *Il Turno* and *UPM - Unità di Produzione Musicale*. Along with Giulia La Marca he is the director of the short film *2036*. He produced Giulia Landi's animation short film *Limites* of which he is also co-author. *Yvannes* is his first feature film documentary. He is part of the ENECE film group, which deals with real cinema.

Filmografia
2017: *Yvannes*
2016: *2036*
2015: *UPM - Unità di Produzione Musicale*
2012: *Il Turno*



TOMMASO PERFETTI **YVANNES**

Vincenzo è un uomo che porta nel cuore un mondo perduto: Yvannes, la figlia. E il desiderio di riconquistarlo. Ma ha intorno a sé ancora la strada, la droga, le amicizie di una vita, e nei ricordi, la prigione. Esiste una condizione perché Vincenzo, anima corpo e pensiero di questo viaggio così intimo e così universale, possa incontrare di nuovo, dopo anni, Yvannes? "Ho incontrato Vincenzo anni fa, da poco uscito dalle persone del suo mondo... Aveva una maschera efficacissima, per la vita e per la scena. Abbiamo cominciato a raccontare quel mondo recitandolo, ma la sua maschera si dissolveva solo per pochi istanti, quando pronunciava il nome di sua figlia". Tommaso Perfetti racconta la storia di due incontri possibili: quello tra un padre e una figlia e quello tra sé e Vincenzo. L'attesa che si compia il primo colma di significato il secondo, e lo sacralizza. "Mi interessava dare forma a questo dolore, toccarlo, sentirne l'umanità, dare una forma alle paure, allo smarrimento che provoca negli uomini l'esistenza di un legame così forte e straziante come quello con un figlio. In quel momento anche io stavo diventando padre". [T. Perfetti]

Vincenzo is a man who carries a lost world in his heart: Yvannes, his daughter. And the desire to reconquer it. But the streets, drugs, and lifetime friends are still haunting him, not to mention the memories of prison. Is there a condition upon which Vincenzo, soul-body and thinking of such an intimate and universal journey, can meet Yvannes again, after so many years? "I met Vincenzo years ago, he had just been released from jail. Perhaps, I was looking for him, or he was looking for me. He struck me for being so different from the people of his world. He had an extremely effective persona, in life and on stage. We began to tell that world be re-enacting it. His persona would only dissolve for a few seconds, when he pronounced his daughter's name." Tommaso Perfetti has depicted two possible encounters: one of a father and a daughter, and one of himself and Vincenzo. Waiting that the former takes place gives meaning, even sacredness to the latter. "I was interested in giving shape to this pain, touching it, feeling its humanity. I wanted to offer a form to the fears and dismay caused in men by the existence of such a strong, excruciating bond as that with their children. In that moment, I was becoming a father too." [T. Perfetti]



CoPro Documentary & Animation Marketing Foundation

557

International Co-Productions

+

18,400,000

Euros Invested in Israeli Documentary films
through CoPro Activities

+

236,000,000

Viewers Worldwide

Animation

New Media

Documentaries

www.copro.co.il • Tel: +97236850315 • info@copro.co.il

**CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION**

**CORTOMETRAGGI
SHORT DOCUMENTARY FILMS**



Cuba, 2017, 13', col.

Regia: Alejandro Alonso Estrella
Soggetto: Lisandra López
Fotografia: Alejandro Alonso Estrella
Montaggio: Alejandro Alonso Estrella
Suono: Jesús Bermúdez
Produzione: Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), Cuba

Contatti: Alejandro Alonso Estrella
Email: ocnicapax@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alejandro Alonso è un regista cubano che nel 2016 si è specializzato in documentario presso la Escuela Internacional de Cine y TV di Cuba. I suoi film sono stati proiettati nei festival a Cuba, in Messico, Argentina, Uruguay, Stati Uniti, Indonesia, Olanda, Spagna, Georgia, Svizzera, Germania, Romania e Francia, vincendo diversi premi. Attualmente Alejandro è coordinatore del Master in "Alternative Cinema" della EICTV.

Alejandro Alonso is a Cuban film director graduated from Documentary at EICTV in 2016. His films have screened in festivals in Cuba, Mexico, Argentina, Uruguay, United States, Indonesia, Holland, Spain, Georgia, Switzerland, Germany, Rumania and France and received several awards. He is the current coordinator for the MA Alternative Cinema program at EICTV in Cuba.

Filmografia
2017: Duelo
2017: El proyecto
2014: La Despedida
2013: Crisalida

ALEJANDRO ALONSO ESTRELLA DUELO DUEL

Un antico rituale caraibico, quello di costruire una croce di legno in grado di placare le inquietudini derivate dai propri demoni interiori. È quello che Yoan si accinge a compiere, spinto da sua madre. Ma quello che potrebbe essere il racconto di un rituale arcaico diventa il punto di partenza per un racconto più intimo e misterioso, fatto di silenzi, di movimenti interiori ed esteriori, di gesti ed esorcismi. Essere abitati dai propri demoni – e nel caso di Yoan, la cui quotidianità è lacerata dall'immagine del proprio padre assente – diventa il punto di partenza di una percezione visionaria, di immagini che sono al tempo stesso realistiche e profondamente soggettive ed interiori. In *Duelo*, di Alejandro Alonso Estrella, parola che può significare sia "lutto" che "duello", la dimensione del dolore interiore (il lutto per la perdita del padre), si trasforma in una fenomenologia dei gesti, degli sguardi e dei movimenti di Yoan, che fa i conti con la perdita del potere del rito, ma scopre la capacità di esplorarsi e di scoprire la parte più nascosta di sé. (d.d.)

According to an ancient Caribbean ritual, manufacturing a wooden cross can placate the anxiety stemming from your inner demons. Therefore, Yoan is about to do so, encouraged by his mother. However, what might look like a normal depiction of an archaic ritual is just the starting point of a more intimate, mysterious story, made of silences, internal and external movements, gestures, and exorcisms. Being inhabited by one's demons – and, in Yoan's case, by the image of an absent father that haunts his daily life – sets off a visionary perception, creating both realistic and deeply subjective inner images. Alejandro Alonso Estrella's *Duelo* – a word that means both "mourning" and "duel" in Spanish – the dimension of inner grieving (mourning for the loss of the father) is transformed into a phenomenology of the gestures, gazes, and movements performed by Yoan. He has to cope with the ritual's loss of power, but discovers throughout the capacity of exploring and finding the most hidden part of his self. (d.d.)



MATTEO GARIGLIO EN LA BOCA DOWN THE THROAT

Un risveglio, brusco. Un ragazzo si alza, deve andare a lavorare. Un lavoro particolare, condiviso con la sua famiglia. I Molina abitano infatti accanto al famoso stadio del Boca Juniors a Buenos Aires e la loro vita ruota attorno allo stadio: compravendita di biglietti, accordi sottobanco con la polizia, corruzione, bagarinaggio, biglietti falsi. La normalità in un mondo a sé, un sistema che gravita attorno al polo simbolico e materiale dello stadio. Un cortometraggio che riesce a cogliere un mondo complesso, con le sue regole, i suoi valori, i suoi gesti, gli spazi oscuri e sotterranei della casa dei Molina, il via vai di volti allegri o disperati, la noia, l'eccitazione. Ma di tutto si tratta meno che di un ritratto statico; di fronte ai nostri occhi si sviluppa una narrazione quasi dostoevskijana. Qualcosa irrompe, improvviso e non reversibile nella vita scandita della famiglia Molina. Un altro risveglio brusco, questa volta però non più visibile. Un film che diventa un esempio di narrazione tragica *à rebours*, un microcosmo in cui la vita segue regole distinte e che però diventa specchio trasfigurato di una intera società. (d.d.)

An abrupt wake up. A boy gets up. He has to go to work. His is a particular job, that he does with his family. The Molinas live by the famous stadium of Boca Juniors in Buenos Aires, and their life revolves around the stadium: tickets trade, agreements under the counter with the police, corruption, scalping, fake tickets. The normal of a separate world, a system pivoted on the symbolic and material fulcrum of the stadium. This short film captures a complex world and its rules, values, and gestures; the dark, underground spaces of the Molinas' house, the back and forth of jolly or desperate faces, the boredom, or the excitement. It's everything but a static portrayal: an almost Dostoyevskian narrative unfolds before our eyes. Something sudden and irreversible irrupts into the rhythmic life of the Molinas. Another abrupt wake up, this time not visible though. An example of tragic narrative in reverse, the film portrays a microcosm in which life follows different rules while, at the same time, stands as a transfigured mirror of an entire society. (d.d.)



Argentina, Svizzera, 2016, 25', col.

Regia: Matteo Gariglio
Fotografia: Andi Widmer
Montaggio: Thais Odermatt
Suono: Manu Gerber, Facundo Moreno
Musica: Feed The Monkey
Produzione: Matteo Gariglio
Con il supporto di: Matthias Ackermann, Albert Koechlin Stiftung, Migros Postproduktionsförderung, Alexis Thalberg Stiftung, FUKA Fonds Luzern

Contatti: Matteo Gariglio
Email: info@matteogariglio.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Matteo Gariglio è un documentarista e fotografo svizzero-italiano, nato a Lucerna, in Svizzera. Ha lavorato su progetti in diverse lingue e in molti paesi in tutto il mondo. I suoi progetti ruotano intorno alla condizione umana delle persone che vivono ai margini della società moderna.

Matteo Gariglio is a Swiss-Italian documentary filmmaker and photographer, born in Lucerne, Switzerland. He has worked on projects in different languages and many countries across the world. His projects evolve around the human conditions of people living on the verge of modern society.

Filmografia
2016: En La Boca
2010: Harlekin
2009: Fuori dal gregge

Germania, 2017, 19', col.

Regia: Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko
Fotografia: Nikolai Huber
Montaggio: Sophie Oldenbourg
Suono: Philip Hutter
Produzione: HFF Munich

Contatti: Mila Zhluktenko
Email: mila@fff-film.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sylvain Cruiziat è nato a Londra. Studia presso il dipartimento di regia documentaria e televisiva dell'Università di Monaco. Prima e durante gli studi accademici, Sylvain ha lavorato per diverse produzioni internazionali tra cui quella di *Star Wars Episode VIII*.

Sylvain Cruiziat was born in London. He studies at the documentary and television directing department of the University of Television and Film in Munich. During and before his academic studies, Sylvain has worked on multiple international productions including *Star Wars Episode VIII*.

Filmografia
2017: Find Fix Finish

Mila Zhluktenko è nata a Kiev. È emigrata dall'Ucraina alla Germania nel 2004. Attualmente studia presso il dipartimento di regia documentaria e televisiva dell'Università di Monaco.

Mila Zhluktenko was born in Kiev and migrated from Ukraine to Germany in 2004. She studies at the documentary and television directing department of the University of Television and Film in Munich.

Filmografia
2017: Find Fix Finish

SYLVAIN CRUIZIAT, MILA ZHLUKTENKO FIND FIX FINISH

Dall'alto qualcuno ci guarda. Costantemente. Per settimane, mesi, talvolta anni. È possibile, se viviamo in paesi come lo Yemen o l'Iraq, che alcuni dei nostri movimenti vengano ritenuti sospetti e il nostro nome inserito in una lista insieme a quello di altri individui altrettanto sospetti. Questa è la prima fase del programma militare che prevede l'uso di droni atti a trovare, mirare e finire obiettivi umani specifici. "La guerra dei droni" spiega Sylvain Cruiziat "è per natura invisibile, segreta o addirittura irreale per la gente comune; da qui la nostra decisione di spostarla avvicinandola al nostro contesto familiare, alla nostra pacifica vita quotidiana. I resoconti di prima mano dei piloti-drone sono al centro del film: non solo sottolineano l'intima relazione costruita durante lunghi periodi di osservazione tra i piloti e 'obiettivi futuri' ma consentono allo spettatore di posizionarsi nel suo sedile e avere la sua prospettiva oculare onde ricreare le stesse sensazioni ed emozioni che questi provano durante le loro missioni". Un'automobile al buio della notte, ombre di corpi nel pomeriggio assolato di spiagge dorate. La bellezza mozzafiato di una visione dall'alto che pure non è mai totale o inclusiva. Anzi. Parzialissima, artificiosa. La geolocalizzazione del male sembra – ma non lo è – un altro, feroce, videogame. (c.z.)

Someone is watching us from above. Constantly. This has gone on for weeks, months, sometimes years. If you live in countries like Yemen or Iraq, your movements may well have been considered suspicious, and your name included in a list along with other equally suspicious individuals. This is the first phase of a military programme that foresees the use of drones to find, fix, and finish specific human targets. According to Sylvain Cruiziat, "by its nature, the drone war is invisible, secret, even unreal for ordinary people; hence, our decision to bring it closer to our families, our context, our peaceful daily lives. The film revolves around first-hand accounts from the drone pilots, which help us penetrate the intimate relationship created by these long periods of observation between the pilots and their future targets. At the same time, the viewers sit vicariously in the formers' seats and watch from their points of view, thus reliving the same feelings and emotions the pilots experience during their missions." A car in the dark of night, shadows of bodies in golden beaches on a sunny afternoon. In spite of its breath-taking beauty, a bird's-eye view is never total nor inclusive. On the contrary, it is the most partial, artificial one. The geolocalisation of evil seems – but is not – just another, cruel videogame. (c.z.)



FLAVIE PINATEL LES CHANTS DE LA MALADRERIE SONGS NEXT DOOR

La Maladrerie è un quartiere di case popolari vicino Parigi, progettato a partire da un'utopia e alla quale continua ad assomigliare, ma in rovina. 900 appartamenti progettati dall'architetto R. Gailhoustet tutti diversi tra loro, come le persone che li abitano e come l'idea da cui sono nati: che il posto in cui vivono le persone possa influenzare la loro socialità. Da qui la scelta di abbandonare gli edifici torre che popolano l'immaginario dell'edilizia sociale in Europa. Così come l'architetto ha voluto vedere le vite degli altri diversamente, anche la regista ha cercato un modo per raccontare La Maladrerie nella sua complessità. Come fare? Flavie Pinatel sceglie di ascoltare gli abitanti, di raccogliere i canti che echeggiano tra i palazzi e i parchi, tra gli alberi e gli stagni, tra i graffiti e l'asfalto distrutto che si alternano in questo straordinario luogo un po' castello un po' labirinto. "La sfida artistica e politica del film consiste nel mettere in primo piano gli sforzi positivi del consiglio di quartiere e nell'ascoltare le loro voci nel miglior modo possibile: cantando". Allo spettatore non resta che farsi guidare dalle melodie per orientarsi tra corridoi e volti. (e.s.)

La Maladrerie is a social housing neighbourhood near Paris planned according to a utopia. This aura has remained, but the buildings are in ruins. The 900 apartments designed by architect R. Gailhoustet are all different, just like the people who inhabit them and the idea from which they stemmed, i.e. that the place in which people live can affect their sociality. Hence, a choice was made to abandon the tower blocks that populate the collective imagination tied to social housing all over Europe. Just as the architect tried to see the lives of the others in a different way, the film director has looked for her own way to describe La Maladrerie and its complexity. How? Flavie Pinatel chose to listen to the inhabitants, collect the songs echoing between buildings and parks, trees and ponds, graffiti and ruined asphalt – all features alternating in this extraordinary place that is reminiscent partly of a castle, partly of a labyrinth. "The film's artistic and political challenge lies in foregrounding the positive efforts of the local council and in listening to their voices at their best, i.e. when they sing." All the viewer can do is follow the melodies to find his/her way between aisles and faces. (e.s.)



Francia, 2017, 26', col.

Regia: Flavie Pinatel
Fotografia: Steeve Calvo
Montaggio: Flavie Pinatel, Mariusz Grygielewicz
Suono: Mariusz Grygielewicz
Musica: Mariusz Grygielewicz
Produzione: Films de Force Majeure

Contatti: Films de Force Majeure
Email: contact@films-de-force-majeure.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Flavie Pinatel vive tra Parigi e Marsiglia, dove lavora come regista e come direttrice della fotografia. Le sue opere sono state presentate a FID Marseille, al Festival Internazionale di videoarte di Ramallah, alla Biennale di Lione del 2011, a BAL (Parigi), alla Galerie de l'École d'Architecture de La Villette (Parigi).

Flavie Pinatel is based between Paris and Marseille, where she works as a director and as a DoP. Her works have been shown at FID Marseille, International Festival of Video Arts of Ramallah, Biennale de Lyon 2011, BAL (Paris), Galerie de l'École d'Architecture de La Villette (Paris).

Filmografia
2017: Les chants de la Maladrerie
2013: Ramallah

Germania, 2017, 27', col.

Regia: Florian Kunert
Fotografia: Florian Kunert
Montaggio: Ian Purnell
Suono: Stefan Voglsinger
Musica: Stefan Galler, The Strangers
Produzione: Highway Spirit
Distribuzione: Academy of Media Arts

Contatti: Florian Kunert
Email: florian-kunert@gmx.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Florian Kunert è un regista tedesco. Dopo la laurea in media audiovisiva ha studiato regia documentaria alla EICTV di Cuba e ha fondato la sua società di produzione cinematografica, la Highway Spirit. Florian ha vissuto per un anno in Indonesia, facendo ricerca e producendo il suo ultimo documentario *Oh Brother Octopus*. Al momento si sta specializzando presso l'Accademia di Media Arts di Colonia.

Florian Kunert is a German filmmaker. After his degree in audiovisual media he studied documentary directing at the EICTV in Cuba and founded his film production company Highway Spirit. Florian lived for one year in Indonesia, researching and shooting his latest documentary *Oh Brother Octopus*. At the moment he is specializing at the Academy of Media Arts in Cologne.

Filmografia
2017: Oh brother octopus
2013: The plural of one person
2012: Poco a poco
2011: Shack theatre



FLORIAN KUNERT OH BROTHER OCTOPUS

La leggenda narra che per ogni bambino che viene al mondo, compare anche un fratello nelle profondità del mare indonesiano, un fratello polpo. "Diventa il nostro compagno per tutta la vita. Non possiamo uccidere né mangiare nessun polpo. Se rompiamo questa regola...". Jakarta è un denso agglomerato di contraddizioni, un caos di sviluppo, velocità, tecnologia, ma anche di tutto ciò che rimane indietro, vite che procedono a ritmi diversi da quello imperante del "futuro". Tutti i grandi cambiamenti che stanno interessando l'Indonesia non sono tanto potenti e assoluti però da cancellare completamente le tradizioni e le leggende, esse rimangono in una specie di substrato ed emergono all'improvviso, nei luoghi in cui meno ce lo si aspetterebbe, in frammenti di vita che (in)consciamente si portano dietro un passato impossibile da collocare in un punto preciso del tempo, eterno. Il regista coglie questo particolarissimo *Leitmotiv* e seguendolo scopre come questa leggenda esista e rinasca nel presente, negli interstizi della vita quotidiana di chi vive ai margini della grande città. "...Se rompiamo questa regola, dobbiamo chiedere perdono o un polpo gigante emergerà dalle acque portando sventura". (e.s.)

According to the legend, for each child who is born in the world, a brother in the depths of the Indonesian sea also appears, a brother octopus. "He becomes our companion for life. We can neither kill nor eat any octopus. If we break this rule..." Jakarta is a densely built-up area in a chaos of contradictions, development, speed, and technology, including all that is left behind - lives that proceed at a pace other than ruling one, the future's. However, the big transformations that are changing Indonesia are not so powerful and absolute as to erase traditions and legends. They survive in a sort of substratum and resurface all of a sudden, where you would least expect, in fragments of life that (un)consciously carry the past - a past that cannot be situated in a precise point in time, a past that is eternal. The film director grasps this particular motif and follows it, discovering that this legend exists and is reborn in the present, in-between the interstices of the daily life of those who live at the margins of the big city. "...If we break this rule, then we must ask for forgiveness, or else a gigantic octopus will emerge from the waters and bring misfortune upon us." (e.s.)

SEBASTIÁN PINZÓN SILVA PALENQUE

Un piccolo paese in Colombia che diventa il luogo della memoria, una memoria-musical. Il film racconta i gesti antichissimi e quotidiani della popolazione del villaggio attraverso canti antichi, intonati dagli abitanti stessi. Lunghi piani sequenza e una regia raffinata trasformano San Basilio de Palenque, il piccolo villaggio colombiano che per primo nelle Americhe si liberò dalla dominazione europea in un grande set musicale, quasi memore dei raffinati movimenti di macchina dei grandi maestri del musical. Ma quei corpi di uomini e donne, giovani e anziani non stanno percorrendo le tavole di un palcoscenico né recitano personaggi di fantasia. Quei canti e quei movimenti parlano di memoria, individuale e collettiva, ma sono anche gesti pittorici e musicali, come i movimenti della camera che li attraversa e li presenta, trasformando il film stesso in un piccolo canto (d.d.): "È un ode ad un luogo che è stato essenziale per la cultura colombiana grazie ai suoi contributi musicali e culturali alla memoria collettiva. Qui, il flusso reale e mitico senza soluzione di continuità crea una danza che solleva dal dolore e allevia dalla paura della morte". [S. Pinzón Silva]

A small village in Colombia becomes the site of memory, a memory-musical. The film portrays both the archaic and daily gestures of the village inhabitants by way of ancient songs, sung by the people themselves. Extended long takes and a refined film direction transform San Basilio de Palenque, the first town in the Americas to have broken free from European domination, into a big musical set, somewhat reminiscent of the refined camera movements used by the great masters of musical. However, those men and women, youth and elderly, are not treading the boards, nor are they playing roles of fictional characters. Those songs, those gestures, speak of individual and collective memory but are also pictorial, musical gestures, just like the camera movements that go through and present them. In the end, the film is a little song itself. (d.d.) "The film is an ode to a place that has been essential to Colombian culture thanks to its musical and cultural contributions to collective memory. Here, the real and the mythical are often indiscernible, giving way to a dance that relieves from pain and the fear of death." [S. Pinzón Silva]



Colombia, USA, 2017, 26', col.

Regia: Sebastián Pinzón Silva
Fotografia: Mina Fitzpatrick, Luther Clement, Lyabo Kwayana, Timothy Fryett, Sebastián Pinzón Silva
Montaggio: Sebastián Pinzón Silva
Suono: Mina Fitzpatrick, Luther Clement, Lyabo Kwayana, Timothy Fryett, Sebastián Pinzón Silva
Musica: Emelina Reyes Salgado, José Valdéz Teheran, Joaquín Valdéz Hernández, Rosalina Cañate Pardo
Produzione: Ciénaga Films

Contatti: Sebastián Pinzón Silva
Email: spinzonsilva@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sebastián Pinzón Silva è un produttore e fotografo colombiano. Il suo lavoro esplora le connessioni tra ritmo, vita, mito e storia attraverso la potenza intrinseca del cinema di trascendere la parola. I suoi film sono stati proiettati in diversi festival tra cui Locarno, Festival dei Popoli, Camden International Film Festival, RIDM e DOC NYC.

Sebastián Pinzón Silva is a Colombian filmmaker and photographer. His work explores the connections between rhythm, life, myth, and history through the intrinsic power of film to transcend language. His films have screened at various festivals including Locarno, Festival dei Popoli, Camden International Film Festival, RIDM and DOC NYC.

Filmografia
2017: Palenque
2011: Ciénaga
2011: Flores

Israele, 2017, 21', col.

Regia: Helen Yanovsky
Fotografia: Helen Yanovsky
Montaggio: Helen yanovsky, Yoav Gross
Suono: Nimrod Eldar
Produzione: B'Tselem

Contatti: Helen Yanovsky
Email: helen.yanovsky@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Helen Yanovsky è una regista di Gerusalemme. Dal 2012 si occupa di documentario e attualmente è responsabile dell'archivio video di B'Tselem, il Centro Israeliano di informazione e sensibilizzazione sui diritti umani nei territori occupati.

Helen Yanovsky is a Jerusalem based filmmaker. Since 2012 she has been working in documentary. She is currently video archive manager of B'Tselem, the Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories.

Filmografia
2017: The Boy from H2
2015: Jerusalem Boxing Club
2014: Smile, and the World
Will Smile Back
2009: Neve Shaanan street



La vita quotidiana del dodicenne palestinese Muhammed scorre e s'arresta di fronte a cancelli, reti metalliche, posti di blocco militarizzati israeliani. Dal 1997 a Hebron insiste una divisione del territorio in due aree, H1 e H2, dove ai circa 43.000 residenti palestinesi di quest'ultima è impedito l'accesso ad alcune zone protette dagli 800 israeliani occupanti. La sistematica violazione dei diritti dei palestinesi rende altrettanto sistematica la ribellione di fronte all'immobile, devastante, stato delle cose. Helen Yanovsky filma la vita di Muhammed in collaborazione con i volontari della Ong *B'Tselem* attraverso la duplicità di sguardo della sua posizione: da un lato l'intima osservazione della vita del ragazzino l'allontana dal farlo diventare puro oggetto emblematico di un caso politico e dall'altro la documentazione della devastazione giuridico-militare in cui vivono comuni cittadini di Hebron fa luce sull'ordinario logorio dell'arbitrarietà delle politiche israeliane. Nel suo estenuante movimento di vita, Muhammed - stratonato, minacciato, deriso - impara la libertà agendola. È infatti la sua scanzonata maniera di perseverare a togliere senso ai soprusi e alle ingiustizie di un sistema che lo contempla solo come 'problema'. Rimandando la dicitura al mittente. (c.z.)

Twelve-year-old Palestinian Mohammed's daily life is constantly halted in front of Israeli gates, wire netting, and militarized checkpoints. Since 1997, the territory of Hebron has been divided into two areas: H1 and H2. The nearly 43,000 residents of the latter area are forbidden to access some protected zones for the sake of 800 Israeli settlers. The systematic violation of the rights of the Palestinian people makes the rebellion against this devastating state of affairs equally systematic. Helen Yanovsky films Muhammed's life in collaboration with *B'Tselem* NGO's volunteers exploiting the twofold gaze of her position: on one hand, close observation of the boy's life helps prevent her from turning him into a mere emblem of a political case; on the other hand, recording the juridical-military desolation in which ordinary citizens of Hebron live throws light on the daily strain exerted by Israel's arbitrary policies. In his wearying life movement, yanked, threatened, derided Muhammed learns freedom by acting it out. In fact, his easy-going style of persevering exposes the lack of sense in the abuses and injustices of a system that sees him only as a 'problem.' And returns the 'label' to the sender. (c.z.)



A black and white photograph capturing a desolate landscape. In the foreground, a man wearing a wide-brimmed hat and a light-colored jacket sits on a hillside covered in sparse, dry vegetation. He is looking down at something in his hands, possibly a tool or a piece of wood. To his left, a tall, thin, leafless tree stands as a stark silhouette against the sky. The background features a range of rolling hills under a sky filled with large, dramatic clouds. The overall mood is one of isolation and quiet contemplation.

CONCORSO ITALIANO
ITALIAN COMPETITION

Italia, 2017, 60', col.

Regia: Silvia Bellotti
Fotografia: Silvia Bellotti
Montaggio: Lea Dicursi
Suono: Eduardo Di Pietro,
Giovanni Sorrentino, Claudia
Brignone, Marco Saitta
Produzione: Parallelo 41
produzioni, Arci Movie,
RaiCinema
Film sviluppato e prodotto
nell'ambito di FilmaP centro
di formazione e produzione
Ponticelli

Contatti: Antonella di Nocera,
FilmaP
Email: antodinocera@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Silvia Bellotti ha collaborato con Il Fatto Quotidiano.it e con I Quaderni de L'Ora. Nel 2013 è tra i finalisti del Premio Morrione, una sezione del Premio Ilaria Alpi. Nel 2014 si è trasferita a Napoli per partecipare alla prima edizione di FilmaP – Atelier di Cinema del Reale realizzando il cortometraggio *Il foglio* in concorso al Torino Film Festival 2015 e *Aperti al pubblico*, il suo primo lungometraggio documentario.

Silvia Bellotti collaborated with Il Fatto Quotidiano.it and with Quaderni de L'Ora. In 2013 she was among the finalists of the Morrione Award, a section of the Ilaria Alpi Award. In 2014 she moved to Naples to attend the first edition of FilmaP – Atelier di Cinema del Reale, where she directed the short film *Il foglio* in competition at the Torino Film Festival 2015 and *Aperti al Pubblico*, her first feature documentary film.



SILVIA BELLOTTI

APERTI AL PUBBLICO

L'Istituto Autonomo per le Case Popolari di Napoli gestisce i 40.000 alloggi presenti in città e nella provincia. Nei due giorni di apertura settimanale, gli uffici diventano il palcoscenico di estenuati tenzoni verbali tra gli impiegati – cui spetta applicare leggi e regolamenti con imparzialità – e le moltitudini di utenti che – chi per destino, chi per inclinazione – vivono in condizioni esistenziali ed anagrafiche al di fuori delle classificazioni, presentando casi dalla risoluzione difficile e imperscrutabile. Nel suo lungometraggio d'esordio, Silvia Bellotti si è immersa in questo scenario che oscilla tra l'assurdo kafkiano e le pagine più divertenti del teatro partenopeo senza intenzioni giudicanti ma saldamente intenzionata a mostrare come questo metodo empirico sia, in ultima analisi, il compromesso che consente di far transitare migliaia di "senza legge" attraverso gli ingranaggi "normalizzanti" della burocrazia. (a.l.) "Nella mia esperienza, la burocrazia non mi è sembrata corrispondere alla definizione del vocabolario. Ho colto soprattutto una dimensione informale e a tratti teatrale degli uffici pubblici, dove a volte l'iter burocratico passa in secondo piano e le persone agiscono fuori dagli schemi e dai protocolli. La capacità di far fronte all'imprevisto o alle inefficienze del sistema con soluzioni creative, mi ha appassionato, prima come spettatrice e poi come regista". (S. Bellotti)

The social housing authority of Naples manages the 40,000 housing units of the city and province. Its offices, open twice a week, become the stage of exhausting verbal combats between the employees, whose task is to apply norms and regulations with impartiality, and the multitudes of applicants, who often live – by destiny, or inclination – in existential and personal conditions outside all classification, thus presenting cases that can hardly, if not inscrutably be solved. In her feature-length debut documentary, Silvia Bellotti has plunged into this scenery that oscillates between Kafkaesque absurd and the funniest episodes of the Neapolitan comedy with a non-judgmental approach. What she wanted, though, was to show how the empirical method is the ultimate compromise that allows thousands of 'lawless' through the 'normalizing' bureaucratic machinery. (a.l.) "In my experience, I felt like bureaucracy did not correspond to the definition in the vocabulary. Mostly, I found an informal, at times histrionic dimension to the public offices, where the bureaucratic process can be put on the back burner and individuals can act out of the box and protocols. Their capacity of facing the unexpected or the system deficiencies with creative solutions intrigued me, first as viewer and then as film director." (S. Bellotti)

GABRIELE LICCHELLI, SANTIAGO RAPHAEL PRIEGO

ARCA HOTEL

"La parola 'compagno' deriva dal latino e significa *cum panem*, chi mangia il pane insieme a me..." È forse uno dei momenti più belli di questo film, quando l'operatrice dell'Arca Hotel condivide con uno dei migranti la sua idea di amore, di quello che non ha regole e che semplicemente unisce due persone. Il CAS (Centro di Accoglienza Straordinaria) è uno dei progetti di accoglienza primaria attivi sul territorio italiano, ai quali richiedenti asilo e rifugiati possono accedere. L'Arca Hotel è un vecchio albergo degli anni Ottanta situato in un paesino del Sud Italia, a pochi chilometri dal mare, ma è di fatto un centro d'accoglienza che ospita cinquanta migranti in attesa dei documenti. I due registi, Gabriele Licchelli e Santiago Raphael Priego – che hanno concepito questa opera prima insieme a Silvia Carobbio e Andrea Settembrini – lavorano uno spazio di mezzo in un tempo di mezzo, decidendo di superare il discorso politico per osservare il germogliare di dinamiche relazionali che, sia pure fragilissime, riscrivono il mondo. Il progetto drammaturgico osservativo relazionale, in ultima analisi, si costruisce su un processo di significazione vissuto dai personaggi. Stare dove ancora non sei arrivato e ricordare un viaggio dove non eri nessuno. (p.m.)

"The word 'companion' comes from Latin and means *cum panem*, [those who eat] bread with me..." This may well be one of the most valuable moments in this film, when the Arca Hotel operator shares with one of the migrants her idea of love, a love without rules, that merely unites two people. Extraordinary Reception Centres (CAS – Centro di Accoglienza Straordinaria) are one of the primary reception projects active in the Italian territory that asylum-seekers and refugees can apply for. Arca Hotel is an old hotel of the 1980's in a small village in South Italy, a few kilometres from the sea. It has become one of the reception centres, sheltering fifty migrants waiting to receive their documents. The co-directors, Gabriele Licchelli and Santiago Raphael Priego – who co-authored the film along with Silvia Carobbio and Andrea Settembrini – work in an in-between space in an in-between time. Leaving the political discourse behind, they decided to observe the creation of relational dynamics that, however fragile, re-write the world. Ultimately, the film's observational-relational dramaturgy is built upon a signification process experienced by the characters. Being where you have not yet arrived and remembering a journey in which you weren't anyone. (p.m.)



Italia, 2017, 74', col.

Regia: Gabriele Licchelli,
Santiago Raphael Priego
Fotografia: Gabriele Licchelli,
Santiago Raphael Priego
Montaggio: Gabriele Licchelli,
Santiago Raphael Priego, Silvia
Carobbio
Suono: Silvia Carobbio, Vito
Martinelli
Musica: Andrea Laudante
Produzione: Broga Doite
Con il sostegno di: Scuola Holden

Contatti: Gabriele Licchelli,
Santiago Raphael Priego
Email: gabrielelicchelli@gmail.com,
santiagorapriego@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Gabriele Licchelli nel 2012 co-fonda l'associazione FilmaP cinematografica Broga Doite. Nel 2016 si iscrive alla Scuola Holden. Il suo *Arca Hotel*, riceve una menzione per lo sviluppo e la post-produzione da parte di Scuola Holden.

In 2012, Gabriele Licchelli co-founded the film production association Broga Doite. In 2016, he enrolled in Scuola Holden. His *Arca Hotel* received honourable mention for development and post-production from Scuola Holden.

Santiago Raphael Priego dopo aver lavorato in diverse produzioni artistiche, giornalistiche e cinematografiche ha deciso di frequentare la Scuola Holden. Il suo *Arca Hotel* riceve una menzione per lo sviluppo e la post-produzione da parte di Scuola Holden.

After working in various arts, news, and film productions, Santiago Raphael Priego decided to attend Scuola Holden. His *Arca Hotel* received honourable mention for development and post-production from the Scuola Holden.

Italia, 2017, 45', col.

Regia: Claudio Casazza, Carlo Prevosti, Stefano Zoja
Fotografia: Stefano Zoja
Montaggio: Carlo Prevosti
Suono: Alberto Ladduca
Produzione: Insolito Cinema

Contatti: Stefano Zoja
Email: stefano.zoja@insoliticinema.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Claudio Casazza ha presentato il suo *Un altro me*, uno dei più importanti documentari italiani del 2016, al 57° Festival dei Popoli. Tra i suoi lavori: *Habitat (Piavolij)* (2013), *Capulcu - Voices from Gezi* (2013).

Claudio Casazza presented his *Un altro me*, one of the most important Italian documentaries of 2016, at the 57th Festival dei Popoli. Among his works: *Habitat (Piavolij)* (2013), *Capulcu - Voices from Gezi* (2013)

Carlo Prevosti ha esordito nel 2010 con i documentari *Con le ruote per terra* e *Sentire il mio passo sul sentiero*. Nel 2013 ha realizzato *Capulcu - Voices from Gezi*.

Carlo Prevosti started in 2010 with the documentary *Con le ruote per terra* and *Sentire il mio passo sul sentiero*. In 2013 he made *Capulcu - Voices from Gezi*.

Stefano Zoja è uno dei registi di *Capulcu - Voices from Gezi*. È stato autore del documentario *Appunti sulla sabbia*. È giornalista e fotografo.

Stefano Zoja is one of the directors of *Capulcu - Voices from Gezi*. He is the author of the documentary *Appunti sulla sabbia*. He is journalist and photographer.

CLAUDIO CASAZZA, CARLO PREVOSTI, STEFANO ZOJA

L'ULTIMA POPSTAR THE LAST POPSTAR

L'ultima popstar è Papa Francesco. Questo però non è l'assunto del film, ne è la scoperta. Monza, 25 marzo 2017, i registi Claudio Casazza, Stefano Zoja e Carlo Prevosti trascorrono un giorno tra i fedeli in attesa dell'arrivo del Papa. Oltre un milione di persone invaderà un campo enorme che si riserva solo alle più famose rock star. I preparativi cominciano all'alba, con l'instancabile via vai dei volontari che accolgono i primi arrivi. I minuti scorrono, le ultime prove tecniche sul gigantesco palco, mentre la massa lentamente si costruisce, si forma sotto la guida di un suono metallico che proviene da un altoparlante, una voce che dà indicazioni, alcuni brani musicali che intrattengono e che sono spesso fuori contesto. "Un film sulla religione di oggi che non contempla mai il silenzio". Sottolineano gli autori. "Uno sguardo entomologico concentrato sul popolo dei fedeli". Il film lavora l'attesa secondo un approccio puramente osservativo. Il percorso delle immagini e quello del suono conducono lo spettatore a uno stato di straniamento, e a una riflessione sulla costruzione della partecipazione miracolosa oggi. (p.m.)

The latest popstar is... Pope Francis. However, this was not the premise of this film, but its conclusion. Monza, Italy, March 25th, 2017. Film-makers Claudio Casazza, Stefano Zoja, and Carlo Prevosti spend the day among the believers waiting for the Pope. Over a million people invade an enormous field, usually reserved for the most popular rock stars. Preparations begin at dawn, with tireless volunteers bustling to welcome the first arrived. The minutes go by, while the last technical rehearsals on the huge stage are performed. The mass takes shape slowly under the guide of a metallic sound from a speaker, a voice providing instructions. Songs are also played for entertainment, often out of context. "A film about religion in our times, in which silence is never contemplated," according to the film-makers. "An entomological approach with a focus on the world of the faithful." The film explores the wait with an observational approach. The pictures and the sound lead the viewer to a state of alienation, and to reflect on how miraculous participation is contrived today. (p.m.)



CHIARA CAMPARA, LORENZO FAGGI

LE ALLETTANTI PROMESSE TEMPTING PROMISES

Esino Lario: piccolo e tranquillo paesino in mezzo alle montagne nella provincia di Lecco, in Lombardia al confine tra Italia e Svizzera, 745 abitanti tra i boschi, la natura, campi coltivati, piccoli negozi di alimentari... poi arriva Wikimania – il raduno annuale dei volontari di Wikipedia – proprio a Esino Lario, battendo altre candidate come Atlantic City, Saint Louis e Manila. Nel paesino comincia così una rivoluzione interna volta ad accogliere circa 380 "wikipediani" in strutture rinnovate, un gruppo di albergatrici e volontarie iniziano un corso di inglese da zero per poter comunicare con i nuovi arrivati, viene potenziata la rete internet, ecc. Tutto il paese si mobilita per questi "nuovi e prestigiosi arrivati", mentre gli altri "nuovi e meno prestigiosi arrivati", un gruppo di migranti accolti in una struttura del paese, rimane ai margini, sempre sul punto di perdere un posto dove stare. Esino Lario diventa improvvisamente un nucleo pulsante di grandi cambiamenti e grandi contrasti: dalle conferenze sulla cultura libera alle discussioni sull'accoglienza, dal rapporto delle piccole realtà semi-isolate con un "esterno" poco comprensibile e difficilmente (o forse no) assimilabile. (e.s.)

Esino Lario, a small, quiet village in the middle of the Lecco province mountains, Lombardy, at the border of Italy and Switzerland: 745 inhabitants scattered among the woods, nature, farmed fields, small groceries... and then Wikimania – the annual gathering of Wikipedia's volunteers – arrives, precisely in Esino Lario, winning over other candidates such as Atlantic City, Saint Louis, and Manila. Thus, the village sets off a domestic revolution in order to welcome nearly 380 Wikipedians in refurbished facilities. Starting from scratch, a group of women hoteliers and volunteers take a course in English to be able to communicate with the guests. The internet network is boosted. The whole village is mobilized for the "new, prestigious guests," while the other "new and less prestigious guests," a group of migrants sheltered in another facility, remains in the margins, always on the verge of losing a place to stay. Suddenly, Esino Lario becomes a vibrant core of great changes and great contrasts: from the conferences on the freedom of culture to the discussions on the reception of migrants, to the relationship of small, semi-isolated realities with a scarcely comprehensible, and hardly (or maybe not) assimilable 'outside.' (e.s.)



Italia, 2017, 74', col.

Regia: Chiara Campara, Lorenzo Faggi
Fotografia: Chiara Campara, Lorenzo Faggi
Montaggio: Letizia Caudullo, Chiara Tognoli, Matteo Mossi
Produzione: Lab 80 film
In collaborazione con: Ceresa film

Contatti: Martina Fiorellino, Lab 80 film
Email: martina@lab80.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Chiara Campara ha studiato cinema documentario a Milano. Ha prodotto e co-diretto i documentari *Photofinish. Una stagione alle corse* (2014), presentato in concorso al 55° Festival dei Popoli, e *Sotterranea* (2016).

Chiara Campara has studied documentary cinema in Milan. She produced and co-directed *Photofinish. Una stagione alle corse* (2014), presented at the 55th Festival dei Popoli, and *Sotterranea* (2016).

Lorenzo Faggi è autore e regista. Ha studiato documentario alla Scuola di Cinema di Milano. Ha prodotto e co-diretto *Photofinish. Una stagione alle corse*, presentato in concorso al 55° Festival dei Popoli. *Le allettanti promesse* è il suo primo lungometraggio.

Lorenzo Faggi is a film author and director. He studied documentary at the Milan Film School. He has produced and co-directed *Photofinish. Una stagione alle corse* (2014), presented at the 55th Festival dei Popoli. *Le allettanti promesse* is his first feature film.

Italia, 2017, 75', col.

Regia: Paolo Barberi, Riccardo Russo
Fotografia: Riccardo Russo, Paolo Barberi
Montaggio: Simone Manetti
Suono: Luca Bertolin, Flaminio Cozzaglio, Gianluca Stazi
Produzione: Nacne S.a.s, RAI Cinema
Coproduzione: RSI Svizzera, AMKA Films, Fiumi Film

Contatti: Federico Schiavi, Nacne S.a.s
Email: federico.schiavi@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Paolo Barberi è antropologo visuale e documentarista. È membro fondatore, insieme a Riccardo Russo, dell'associazione di ricercatori e registi "Esplorare la Metropoli". Con lui, nel 2011, ha co-diretto *The Well - Voci d'acqua dall'Etiopia*.

Paolo Barberi is a visual anthropologist and documentarist. He is a founding member, together with Riccardo Russo, of the association of researchers and filmmakers "Esplorare la Metropoli". With his, in 2011, he co-directed *The Well - Voci d'acqua dall'Etiopia*.

Riccardo Russo è un regista indipendente italiano. Ha fondato l'associazione "Esplorare la Metropoli" con Paolo Barberi, e co-diretto con lui il film documentario *The Well - Voci d'acqua dall'Etiopia*.

Riccardo Russo is an Italian independent filmmaker. He founded "Esplorare la Metropoli" Researchers and Filmmakers Association together with Paolo Barberi, co directing with him the documentary film *The Well - Voci d'acqua dall'Etiopia*.

PAOLO BARBERI, RICCARDO RUSSO THE REMNANTS

Tra il 1964 e il 1973, durante la guerra del Vietnam, la forza aerea americana ha effettuato più di cinquecentomila bombardamenti sul Laos – paese formalmente estraneo al conflitto – riversando più di due milioni di tonnellate di esplosivi in tutto il territorio. Quarant'anni dopo, tutto è cambiato, ma la vita delle persone è ancora profondamente colpita dall'onnipresenza dei residui di guerra. Ordigni inesplosi ovunque, metallo di distruzione, ossature di un tempo mai sepolto che dai campi spuntano come artigli di una memoria che si appropria del presente. Una memoria, un ente che oggi, in quella regione del mondo, sembra presenziare a un rito umano senza fine. I registi Paolo Barberi e Riccardo Russo indagano la reazione umanissima degli abitanti dei territori del Laos alla presenza di questo oggetto-memoria, qualcosa che non smettono di ricercare ed estirpare, archiviare, catalogare, mostrare ai turisti, trasformare in altro da sé per un uso quotidiano. Il film non è solo un'acuta indagine sociologica: esso rappresenta un raffinato esempio di racconto cinematografico dedicato all'uomo affacciato sull'abisso della guerra. Un abisso che ancora oggi non smette di esercitare il suo potere attrattivo. (p.m.)

Between 1964 and 1973, during the Vietnam War, the US air force conducted more than 500,000 bombing raids over Laos – a country formally uninvolved with the conflict – scattering over two million tons of explosives across its land. Forty years on, everything has changed, but the life of Laotians is still affected by the omnipresence of war residues. Unexploded devices to be found anywhere, destruction metal, the skeletons of a never-buried time sprouting up from the fields like claws of a memory that feeds on the present. Memory, an entity that, in that region of world, currently seems to preside over an endless human ritual. Film directors Paolo Barberi and Riccardo Russo investigate the all too human reaction of Laos's peoples before this object-memory, something that they cannot cease to search for, uproot, archive, classify, show to tourists, and transform into something other than the self for a daily use. The Remnants is not only a sharp sociological investigation, but also a refined example of cinematic storytelling dedicated to mankind observing the abyss of war – an abyss that keeps exerting its power of attraction. (p.m.)



MARTINA DI TOMMASO VIA DELLA FELICITÀ FELICITY ROAD

Elisa vive da sempre in Via della Felicità, strada principale di Enzitetto, quartiere-ghetto della periferia di Bari, landa desolata priva di servizi e speranze. Un giorno Elisa decide di trasferirsi a Bonn, in Germania, dove vive sua sorella e dove altri abitanti del quartiere hanno creato una piccola colonia. Ma Anthony, il figlio, non vuole lasciare il posto dove è nato e cresciuto. Assai determinata a realizzare la sua vita, Elisa riuscirà a convincere il ragazzo a raggiungerla nella terra sognata, dove nel frattempo si è trasferita da sola, ma scoprirà ben presto che la nuova vita non è come la immaginava. *Via della Felicità* è un film narrativo che svela un moto umano sotterraneo, che sfugge al racconto del tempo in cui viviamo. Se l'Europa che unisce genti e culture rappresenta l'orizzonte verso cui rivolgiamo il nostro sguardo, il Vecchio Continente, pieno di attraversamenti e tane, e sogni ancora da realizzare, ancora sta, come un deserto o un mare, tra il passato e il futuro degli individui che lo abitano. La difficile ricostruzione dei legami interni di una famiglia, del patrimonio sociale culturale e relazionale di cui questa abbisogna, è avvolgente tanto quanto il racconto che ne fa Martina Di Tommaso. (p.m.)

Elisa has always lived in Via della Felicità, Felicity Road, the main street of Enzitetto, a sort of ghetto on the outskirts of Bari. It is a wasteland lacking in facilities or hope. One day, Elisa decides to move to Bonn, Germany, where her sister lives and other people in the same neighbourhood have created a small colony. However, her son Anthony does not want to quit the place where he was born and raised. Determined to find her fulfilment, Elisa will manage to convince the boy to join her in the dreamland where she moved by herself, but will also find out that the new life is nothing like she imagined. *Via della Felicità* is a narrative film that exposes a human impulse running underneath, one that escapes the storytelling of the times we live in. On one hand, the Europe that unites peoples and cultures represents the horizon that we look to; on the other hand, the Old Continent is filled with crossovers, hideouts, and dreams that have yet to come true. Therefore, it lingers between the past and the future of those who live in it, as if it were a desert, or a sea. The arduous reconstruction of the ties within a family, and the social, cultural, and relational heritage the latter needs, is as involving as the portrayal helmed by film director Martina Di Tommaso.



Italia, 2017, 68', col.

Regia: Martina Di Tommaso
Fotografia: Martina Di Tommaso
Montaggio: Mattia Soranzo
Suono: Vincenzo Santo, Martina Di Tommaso, Gianluigi Gallo
Musica: Gianluigi Gallo
Produzione: Controra Film, Rai Cinema
In associazione con: Kinesis Film

Contatti: Lisa Destro, Controra Film
Email: info@controrafilm.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Martina Di Tommaso è una regista barese. Dal 2013 insegna regia presso l'Accademia del Cinema Ragazzi a Bari e sviluppa il suo primo lungometraggio di documentario *Via della Felicità*. Il soggetto di *Via della Felicità* è finalista al Premio Solinas Documentario, finalista agli Italian Doc Screenings e vince il premio di sviluppo di In Progress del Milano Film Network. Il rough cut del film è finalista di Atelier del Milano Film Network.

Martina Di Tommaso is a filmmaker from Bari. Since 2013 she teaches directing at the Accademia del Cinema Ragazzi in Bari and has developed his first feature film documentary *Via della Felicità*. The subject of *Via della Felicità* was finalist at the Solinas Documentary Award, finalist at Italian Doc Screenings and won the In Progress Award for development of the Milan Film Network. The rough-cut of the film is Milan Film Network's Atelier finalist.



**IL METODO DELLA CONTEMPLAZIONE:
IL CINEMA DI KAZUHIRO SODA**

**THE METHOD OF CONTEMPLATION:
THE CINEMA OF KAZUHIRO SODA**

IL METODO DELLA CONTEMPLAZIONE: IL CINEMA DI KAZUHIRO SODA

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Soda Kazuhiro riceve la sua educazione umanistica in Giappone fino all'ottenimento di una laurea in studi religiosi, a Tokyo. Subito dopo, in modo rapido e risoluto, sceglie di studiare cinema trasferendosi negli Stati Uniti, a New York.

Anche la sua prima formazione da spettatore cinematografico Soda Kazuhiro la matura in Giappone, passando dai film di Jackie Chan al cinema di Ozu, arrivando poi, una volta in America, ad annoverare tra i principali suoi riferimenti Frederick Wiseman.

Il suo percorso, che a prima vista sembra un susseguirsi di scelte in apparente contraddizione l'una con l'altra, è in realtà l'organica, poi sempre più rigorosa, ricerca d'un'artista.

La filmografia di Soda Kazuhiro si percorre facilmente, come procedendo lungo un catalogo già cronologicamente ordinato secondo le durate, i formati, gli stili.

I primi film (tre cortometraggi e un lungometraggio) sono i cimenti degli anni di studio alla School of Visual Arts. Tutti film a soggetto, tutti girati in pellicola, tutti più o meno riconducibili all'interno di uno spettro estetico compreso tra l'art house film e l'indie, usano la grande metropoli come set naturale e un po' oltre come estensione fisica di un immaginario culturale e cinematografico, come primo materiale utile a un gioco di reinterpretazione critica degli stereotipi di certo cinema statunitense. I film di questo primo periodo già mostrano alcuni aspetti che riguarderanno, dieci anni più tardi, anche la produzione documentaristica degli "Observational Films": l'ironia come strumento critico di uscita dagli argini del canone, dai margini del discorso ufficiale ed esplicito, firma discreta e marca distintiva di un autore; un livello sempre presente di riflessione che desertifica e disarticola la narrazione (talvolta seguendo una via simbolico-allegorica come accade in *A Flower and a Woman*, più spesso istituendo un meccanismo meta-rappresentativo, come succede invece sia nel corto *The Flicker* sia nel lungometraggio in bianco e nero *Freezing Sunlight*, nel quale Soda mette in scena uno dei suoi docenti, il maestro cecoslovacco Vojtěch Jasný); la necessità sempre più urgente di operare direttamente sulla realtà fuori del set, espressa e rielaborata attraverso il ricorso al tema fotografico.

Il primo vero e diretto incontro con il documentario avviene dopo la conclusione del corso presso la SVA. L'esperienza televisiva non è solo l'occasione per fare i conti con le avversità della professione. Oltre l'affinamento tecnico e l'apprendistato alla pratica del filmmaker tuttotfare, gli anni alle dipendenze della NHK sono anche l'occasione per cercare e trovare la propria via personale al cinema, proprio grazie alle angustie e alle costrizioni degli schemi della produzione in serie.

I "dieci comandamenti" – regole che dopo la prima formulazione, nel 2011 verranno riviste e rielaborate, in concomitanza con la pubblicazione del testo sul suo metodo - nascono come esplicita, diretta e netta opposizione al modello produttivo ed estetico imposto dalla tv e, più in

generale, da molto documentario di consumo d'ascendenza anglofona. In essi Soda definisce i riferimenti pratici di un metodo che è la base operativa del suo stile. La serie degli "Observational Films", che s'inaugura ufficialmente nel 2007 con *Campaign - Observational Film #1* - è in fondo una tela densa e spessa che, fin dall'inizio, Soda progetta come grande apparato discorsivo che procede per parti, ogni film essendo di fatto un diverso pezzo dello stesso e unico discorso. Nel metodo che il regista si sceglie per comporlo confluiscono e si fondono elementi provenienti dall'esperienza di Frederick Wiseman, nel quale, oltre il modello di un documentario d'osservazione eloquente e rigoroso, Soda riconosce anche proprio la capacità di produrre attraverso i singoli film un unico *work-in-progress* che ritrae e analizza l'anima civile di una nazione; insieme agli insegnamenti che trae dal lavoro di altri illustri, connazionali come Makoto Sato, capace anche lui, come Soda, di affiancare all'attività di cineasta quella di studioso, autore di testi sul cinema considerati riferimenti fondamentali, o come Kazuo Hara, altro celebrato documentarista nipponico che elabora, con anni di anticipo, un modello d'indipendenza radicale e rigorosa assai simile a quello che sarà di Soda. I "dieci comandamenti" definiscono inoltre la condizione di due diversi osservatori che costituiscono i due sguardi portanti nel dispositivo del film documentario per come lo concepisce Soda: da una parte l'osservazione attenta, acuta e responsabile del filmmaker, che attivamente raccoglie materiale, riscrivendolo poi in una forma che mantenga l'apertura e l'inafferrabilità del reale; dall'altra lo spettatore, chiamato a essere esploratore attivo del film, percorrendolo autonomamente e liberamente col proprio sguardo.

Cinema al contempo codificato dal rigore e animato dal respiro lieve della meraviglia, il documentario di Soda è doppiamente fondato su una specifica disciplina – che, come lo stesso Soda ha più volte ammesso, non è fuor di luogo vedere influenzata dalla lezione di alcune pratiche religiose orientali – incardinata sul Tempo. Durante le riprese, il tempo è quello della durata delle singole inquadrature, tenute il più a lungo possibile, senza stacchi, senza interruzioni, lasciando che il possibile e l'imprevisto entrino nel film; durante la fase di montaggio, si tratta invece del tempo lungo della decantazione e del deposito, dello studio e della ricomposizione dei materiali raccolti, di nuovo secondo una pratica in tutto simile all'intenzione e all'intensità della contemplazione: lo sguardo mosso dal desiderio, nessun altro se non quello della conoscenza, non piega gli eventi né deforma le immagini, ma ne riconosce, trasfigurandoli, un senso implicito e segreto. Uno dei molti possibili.

Dentro un metodo così perfettamente coerente sembra annidarsi un altrettanto perfetto paradosso: un cinema come questo, basato sull'analogia tra tempo cinematografico e tempo reale, su un'analisi e uno studio delle immagini quasi fisici, anch'essi fondati sulla riproduzione del tempo reale della ripresa nel momento cruciale della revisione, semplicemente non potrebbe esistere se non fosse per la tecnologia digitale, tecnologia delle unità discrete.

Concentrando il proprio lavoro sul vicino, all'interno di un contesto conosciuto, negli ultimi dieci anni Soda Kazuhiro è andato costruendo un complesso di film che sono molte cose allo stesso tempo e che per questo possono essere guardati da punti di vista differenti, stratificando diarismo, cronaca, saggismo, studio antropologico e lirismo intimo, senza mai limitarsi a uno solo di questi strati. Quello che forse il regista preferisce più degli altri è lo sguardo complessivo su di un'opera che – nel raccontare con assiduità e devozione la vita e il lavoro di pescatori e artisti, pazienti psichiatriche, vecchi e disabili – costituisce un *organum* dello sguardo puntato sul presente del Giappone nel tempo prolungato di un cambiamento.

THE METHOD OF CONTEMPLATION: THE CINEMA OF KAZUHIRO SODA

BY SILVIO GRASSELLI

Soda Kazuhiro received his humanistic education in Japan, where he obtained a degree in religious studies (Tokyo University). Soon after this, he made a quick and resolute decision to study film and move to New York, USA. However, his earlier education as film viewer was received in Japan through the movies of Jackie Chan and the cinema of Ozu. He completed his cinematic education in America, where Frederick Wiseman became one of his points of reference.

Apparently made of contradictory choices, this Bildung actually is the organic, ever more rigorous research of an artist.

Soda Kazuhiro's filmography is easy to cover: it's as if you proceeded along a catalogue ordered chronologically and according to durations, formats, and styles. His early films (three shorts and one feature) were made during the years at the School of Visual Arts. All his fictional works were shot on film. They are ascribable to the aesthetic range of art house and indie cinema, where the New York metropolis is used as a natural backdrop but also as the physical extension of a cultural and cinematic collective imagination, the first raw material at hand to play a critical re-interpretation of the stereotypes to be found in a certain kind of US cinema. Soda's films of this period already feature aspects that, ten years later, will be found in his documentaries, or observational films: irony – the discreet signature and distinctive mark of an author – as a critical instrument to escape the borders of the canon, the margins of official, explicit discourse; the constant presence of reflection, that crunches and disarticulates narration (for example, through the use of symbols and allegories in *A Flower and a Woman*, or through a meta-representational mechanism, to be found in both the short *The Flicker* and in the b/w feature *Freezing Sunlight* – in which Soda has one of his teachers, the Czechoslovakian master Vojtěch Jasný, play a role); and the increasingly urging necessity of operating straight in the midst of reality that lies outside the studio set – a feeling expressed and reworked resorting to the photographic theme.

The first actual encounter with the documentary form takes place when Soda's SVA courses are over. The working experience for Japanese TV was not merely a chance to learn to cope with the adversities of his profession; besides the technical refinement and the apprenticeship as all-around film-maker that he received while employed at NHK, he also managed to find his own path to film-making, as a response to the narrowmindedness and constraints of the patterns of serial production.

The "ten commandments" – rules that, after the earliest formulation, were to be reviewed and re-worked in 2011, i.e. when the text on his method was published – are conceived as an explicit, straightforward, and clear-cut opposition against the production and aesthetic

model imposed by TV and, more generally, the 'consumer documentary' made in and for the Anglo-Saxon audience. In his commandments, Soda defines the practical bearings of both a method and the operative basis of his style. All in all, the Observational Films Series, officially inaugurated in 2007 with Observational Film #1 *Campaign*, is a thick, dense canvas that Soda has designed since the outset as a large discursive apparatus that proceeds by stages, each film being in fact a different piece of the same and single discourse. Elements derived from Frederick Wiseman's experience converge and blend into Soda's method. In the American documentary film-maker, Soda found not only the model of an eloquent and rigorous observational documentary, but also the capacity of producing a single work-in-progress by way of individual films through which to analyse and portray the civil soul of a nation. Other components are the teachings drawn from the work of illustrious co-nationals like Makoto Sato who, like Soda, is active both as film-maker and researcher and is an author of books about cinema that are considered fundamental, and Kazuo Hara, another celebrated Japanese documentary film-maker who put together a model of radical, rigorous independence very similar to Soda's, a few years before him. Moreover, the "ten commandments" define the condition of two different observers that constitute the two supporting gazes in the device of documentary filming as is conceived by Soda: on one hand, careful, acute, and responsible observation on the part of the film-maker who actively collects material and then re-writes it in a form that retains the ever-open and elusive nature of the real; on the other hand, the viewer, who is asked to be an active explorer of the film and let their gaze wander through it autonomously and freely.

A cinema at once coded by rigour and animated by the soft breath of wonder, Soda's is doubly based on a specific discipline that is pivoted on Time and, as Soda himself has repeatedly admitted, somehow influenced by the lesson of a few eastern religious practices. During the shoot, time is dictated by the duration of individual shots and stretched as long as possible, without cuts or interruptions, letting the possible and the unforeseen into the film; during the editing phase, time is determined by decanting and depositing, studying and recomposing the footage according to a practice that again is reminiscent of the intention and intensity of contemplation: the gaze moved by desire, for anything but knowledge, does not bias the events nor does it deform the images, but, transfiguring them, acknowledges their implicit, secret meaning. One of the many that are possible.

Within such a perfectly consistent method an equally perfect paradox seems to be concealed: a cinema like this, based on the analogy between filmic time and real time, and on an almost physical examination of the images – also based on the reproduction of real time of the shoot in the crucial moment of reviewing – could simply not exist if it weren't for digital technology, the technology of discrete units.

By focussing his work on what lies close, inside a known context, over the past decade Soda Kazuhiro has been building an opus of films that are many things at once and, for this reason, can be looked at from different points view for their layers of approaches that include diary, chronicle, essay, anthropology, and intimate lyricism, without any of them ever overpowering the others. Perhaps, the film-maker's favourite is the global gaze on a work that – in assiduously and devoutly telling the life and work of fishermen and artists, psychiatric patients, elderly, and disabled people – constitutes an organ of the gaze looking at the present of Japan in the prolonged time of change.

LA RESPONSABILITÀ DELLA MERAVIGLIA

Conversazione con Soda Kazuhiro

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Dopo aver portato a termine gli studi religiosi presso l'Università di Tokyo ha deciso di studiare cinema, finendo poi per scegliere New York. Qual è stato il punto di svolta, il momento in cui ha avuto questa scelta chiara in mente e quali sono le ragioni dietro a un cambio di rotta apparentemente tanto drastico?

All'università ho scelto gli studi religiosi perché, come succede a molti giovani, volevo scoprire e indagare le ragioni profonde della mia esistenza. Avevo iniziato a essere ossessionato da domande come "perché vivo?" o "perché devo morire?". Così ho ingenuamente pensato che avrei potuto ricevere delle risposte studiando le religioni. In particolare ho finito per studiare le cerimonie funebri nelle diverse religioni e le esperienze di prossimità alla morte. Per la mia tesi di laurea mi sono unito a un cosiddetto "culto" (nuova religione) con lo scopo di osservare come le persone accettino il sistema di credenze che un capo religioso propina loro. In altre parole, volevo osservare e descrivere il processo e il meccanismo del "lavaggio del cervello", facendo io stesso da cavia. Comunque, che sia stata una fortuna o no, il loro sistema di credenze era talmente oltraggioso e improbabile che alla fine il lavaggio del cervello su di me ha fallito.

È stato davvero divertente studiare le religioni, tanto che ho anche pensato a intraprendere la carriera accademica. Quando ero sul punto di laurearmi però, ho pensato che diventare uno studioso probabilmente non era la mia vocazione perché non mi piace un granché leggere libri. Sono un tipo troppo attivo per poter restare tutto il giorno seduto a una scrivania. Ho intuito i limiti degli studi accademici quando si tratta di indagare domande come quelle che mi ossessionavano a quel tempo. Negli studi accademici devi provare ogni volta la tua posizione portando argomenti e prove a sostegno; ma come si può provare la ragione che sta alla base della nostra vita e della nostra morte? È impossibile, non le pare?

Ricordo poi di aver visto alcuni film di Yasujiro Ozu, *Viaggio a Tokyo* e *Tarda primavera*. Sono rimasto a bocca aperta. Ozu esprimeva la sua visione della vita senza bisogno di dimostrare niente.

Qual era la sua esperienza di spettatore cinematografico prima di questo momento?

Non ero affatto uno spettatore serio. Guardavo i film di Hollywood e quelli di Jackie Chan e quasi niente altro. Non ho mai visto un film di Ozu prima dei miei vent'anni. Nonostante questo, in qualche modo avevo già deciso che sarei diventato un regista. Quel che è buffo è che non avevo alcuna idea di come riuscirci. A quel tempo le maggiori società di produzione in Giappone avevano già smesso di reclutare aiuto registi. Poi, un giorno, mi capitò di leggere casualmente un'intervista a Jim Jarmush: così scoprii che aveva imparato i primi rudimenti presso una scuola di New York. Pensai: "buona idea". Chiesi ai miei genitori di sostenermi qualche



Kazuhiro Soda
Senkyo

anno di più e nel 1993 volai a New York per iniziare a studiare alla SVA (School of Visual Arts). Non conoscevo nessuno laggiù, con me avevo solo una valigia. Ero molto giovane.

Il suo inizio nel cinema è avvenuto negli Stati Uniti. Forse è per questo che molti dei nomi che cita come suoi riferimenti sono statunitensi. Quali sono i suoi modelli giapponesi?

Ozu è il mio principale riferimento, il mio regista preferito. Ho visto *Viaggio a Tokyo* più di cinquanta volte. Amo anche Yasuzo Masumara che tra l'altro ricevette la sua educazione cinematografica in Italia. Per quanto riguarda il documentario, Frederick Wiseman resta il mio più grande eroe, ma sono stato ispirato molto anche da Makoto Sato, Keiko Tsuno, Kazuo Hara e Tatsuya Mori, questo soprattutto nella prima parte della mia carriera da documentarista. Senza i loro film e i loro scritti non credo che avrei mai iniziato a girare i miei "Observational Films". Più di recente ho conosciuto anche Noriaki Tsuchimoto e Shinsuke Ogawa, grandi maestri del cinema documentario giapponese.

Uno dei corti che ha realizzato, *The Flicker*, è una sorta di tributo al *Blow Up* di Antonioni.

Sì *The Flicker*, il mio film di diploma, è senza dubbio un omaggio al film di Antonioni. E questo è forse uno dei motivi per cui il Festival di Venezia lo scelse e lo invitò nel 1997. Devo ammettere però che all'inizio si trattava più di una imitazione: mi ero innamorato di *Blow Up* e volevo fare un film come quello, specialmente perché m'interessava fare un film sull'arte. Mi consideravo un artista e volevo analizzare e trovare un'espressione per quello che facevo. In questo senso è interessante notare come il protagonista del film, una sorta di mio alter ego, sia un fotografo documentaristico, non un fotografo di moda come avviene in *Blow Up*. All'epoca ero interes-

sato solo al cinema di finzione, il documentario non m'interessava affatto; in qualche modo però l'idea inconscia che avevo di me era rappresentata da un fotografo documentarista. Ho esplorato il tema di cosa significa essere un documentarista realizzando *The Flicker*.

So molto poco dei suoi studi religiosi, ma mi pare ci sia un possibile collegamento tra questa prima scelta e le scelte che riguardano i suoi film, il suo specifico modo di fare cinema. Durante un'intervista l'ha detto chiaramente: Buddha in un certo senso praticava "osservazione" e questo sembra avere molto a che fare con il suo modo di osservare dentro e attraverso i suoi film. Quasi ci fosse una stretta relazione tra il suo modo intenso, concentrato, attivo di guardare e la pratica della contemplazione, in un senso quasi religioso. Sembra ci sia una connessione profonda con le sue affermazioni a proposito dell'essere un ossevatore al contempo attivo e passivo, essere uno sguardo che esplora e che scopre, e al tempo stesso un recipiente che riceve e accoglie.

Si dice che Buddha raggiunse l'illuminazione attraverso la meditazione Vipassana durante la quale osservava in ogni dettaglio sé stesso e il mondo. Quando ho iniziato a fare "Observational Films", nel 2005, non avevo capito che il mio metodo di lavoro poteva essere collegato alla meditazione di Buddha. Semplicemente credevo che l'osservazione – in altre parole guardare e ascoltare con cura e con attenzione – fosse la cosa più importante in assoluto per fare buoni documentari. Per questo ho deciso di chiamare i miei lavori "Observational Films" e per questo ho scritto e poi seguito i miei "dieci comandamenti".

Kazuhiro Soda
Seishin



Ora che pratico la meditazione Vipassana tutti i giorni però capisco che il cinema osservativo ha molto in comune con la meditazione. Come dice, si tratta di un metodo per essere molto attivi e molto passivi al medesimo tempo. Sei attivo perché osservi quel che accade, davanti alla camera, nel caso del documentario, dentro la tua mente, nel caso della meditazione; ma sei anche passivo, nel senso che accetti freddamente quel che vedi e quel che riesci a cogliere. Non cerchi di resistere, di negare o di piegare il corso degli eventi. Semplicemente riconosci quel che vedi. Questo è esattamente l'atteggiamento che cerco quando faccio documentario, e anche nella mia vita.

In ognuno dei suoi "Observational Films", per la maggior parte del tempo, si limita a restare dov'è senza nessuna interazione diretta con le persone che riprende. Dal momento che uno dei suoi "dieci comandamenti" riguarda il divieto di qualsiasi incontro precedente le riprese con i suoi protagonisti, come si comporta per ottenere fiducia e intimità tanto eccezionali con le persone che sono davanti la sua camera, nei suoi film?

Non faccio niente di eccezionale. Quando manovo la camera, sorridere e essere amichevole sono probabilmente le cose più importanti. Proprio come nella vita di tutti i giorni. Se vuoi stabilire buoni rapporti con le altre persone, sorridi per mostrare che non hai cattive intenzioni, che vuoi essere onesto e sincero. Le stesse regole valgono anche quando fai documentario. Molti documentaristi scelgono di passare del tempo con i loro protagonisti prima d'iniziare a riprendere, in modo da stabilire con loro un buon rapporto. Io invece preferisco farlo mentre giro, perché molte volte mi è successo che qualcuno dicesse qualcosa di molto affascinante durante un incontro preliminare, a camera spenta. Non voglio perdere niente d'importante.

Che tipo di rapporto stabilisce con i protagonisti dei suoi film? Dura anche dopo che il film è finito?

Dipende tutto dalle singole persone. Sono ancora molto amico di Kazuhiko "Yamasan" Yamachi di *Campaign* e *Campaign 2* ma qualcuno del LPD (Partito Liberal Democratico) che figura con un ruolo importante in *Campaign* è ancora in collera con me, come peraltro mostro in *Campaign 2*. Mantengo rapporti meravigliosi con i protagonisti di *Mental*, *Peace*, *Theatre 1* e *Theatre 2*. Spero che durino per tutta la vita.

Qual è il ruolo dei protagonisti dei suoi film nella scelta di cosa riprendere? È mai successo che le venisse suggerito o proposto di riprendere qualcosa in particolare, che le fosse chiesto di riprendere uno specifico evento o che le fosse offerto, da parte delle persone che riprendeva, di mutare in qualche modo il loro comportamento, le loro abitudini in favore del film?

Sì, succede tutte le volte e per me va più che bene. Se qualcuno vuole cambiare in qualche modo i suoi programmi per portarmi da qualche parte, per esempio, accetto e assecondo il naturale evolversi degli eventi.

Molti mi chiedono in che modo istruisco le persone perché si comportino con naturalezza davanti alla camera, "come se" non ci fosse alcuna camera. La mia risposta è: in nessun modo. Per me va benissimo se le persone si comportano come se non ci fosse alcuna camera a riprenderli, ma va altrettanto bene quando si rivolgono a me e provano a interagire mentre li riprendo. In entrambi i casi le loro azioni (o non azioni) rivelano chi sono.

Sa, un regista che lavora come lavoro io non può essere trasparente o perfettamente separato dalle persone che riprende. La tua presenza ha sempre un effetto sulla realtà, perciò quel che osservi è sempre e solo la realtà modificata dagli effetti della tua presenza in essa. Quel che faccio io è osservare il mondo includendo me stesso. Sono sempre un osservatore partecipante. Prenda la giovane, loquace moglie in *Oyster Factory* o i politici del LDP che rifiutano di essere ripresi in *Campaign 2*. Le loro azioni, i loro gesti non sarebbero mai accaduti se io non fossi stato là con la mia camera. Le loro scene erano così meravigliosamente rivelatorie.

Restando su come interviene e come interagisce mentre riprende, trova che ci sia qualche sorta di elemento che ricorre e si ripete trasversalmente tutte le volte che lo fa? Quale pensa sia l'elemento scatenante o il tipo di circostanza che la spingono o la invitano all'azione?

Di solito sono le persone che riprendo a iniziare l'interazione. Mi parlano e io naturalmente rispondo. Poi questo scambio diventa una scena. Succede anche che sia io a fare domande a loro, quando m'interessa sapere qualcosa di specifico, ma non le considero mai delle "interviste". Un'"intervista" di solito ha lo scopo di portare alla luce qualcosa del personaggio in modo da avere un perfetto *sound bite*, un estratto utile alla composizione di un ritratto. Quando fai un'intervista sei come un cacciatore, ed è una cosa che non mi piace per niente. Preferisco chiamare le mie interazioni "conversazioni", prendendo in prestito il vocabolario di Heddy Honigmann.

Kazuhiro Soda
Peace



Oltre l'approccio osservativo, sembra piuttosto difficile definire il suo cinema usando formule o etichette già esistenti. Cercando elementi ricorrenti all'interno del suo stile, direi che l'origine del suo movimento verso il mondo, verso gli altri, l'origine della sua esplorazione osservativa sia la meraviglia, una posizione dunque al contempo attiva e passiva che nasce da un punto di vista privo di preconcetti. L'ironia e l'attenzione all'altro (non direi empatia, e lei?) sono due delle marche intelleggibili della sua presenza nelle immagini che registra.

È molto interessante. Non c'ho mai pensato in questi termini, ma credo che abbia ragione. Sì, la meraviglia e la curiosità sono la base della mia esplorazione osservativa. Sono sempre curioso di capire cosa scoprirò durante le riprese. E quando poi effettivamente scopro qualcosa, non posso fare a meno di passare attraverso l'ironia e la cura, l'attenzione per l'altro perché è il mondo in sé a essere ironico ma anche struggente. L'attenzione, la dedizione possono essere trasformate poi in empatia, perché quando tieni a qualcosa tendi a sviluppare empatia. Secondo me il mondo è violento perché non osserviamo abbastanza. Se gli americani avessero osservato abbastanza l'Afghanistan o l'Iraq non sarebbero stati capaci di bombardarli. Se guardi attentamente una mosca posata sulla tua scrivania, ti appare così elegante e complessa che senti chiaramente quanto sarebbe sbagliato schiacciarla.

Ha definito la principale differenza tra girare, dirigere film di finzione e documentari focalizzandosi sulla diversa responsabilità che il regista si trova a gestire rispetto da una parte agli attori professionisti, dall'altra agli "attori sociali", le persone comuni. Come si prende cura delle persone che osserva e riprende nei suoi film?

Prima di tutto cerco di ritrarre lealmente le persone, proprio perché sono persone, e qualunque immagine io costruisca di loro nel film, questa poi avrà degli effetti sulle loro vite: ritraendoli, potrei ferirli o perfino annientarli socialmente. È una responsabilità enorme, specialmente quando lavoro con persone in posizioni particolarmente vulnerabili. Per esempio, in *Mental* una donna confessa alla camera di aver "ucciso" accidentalmente il suo stesso figlio, persa nella nebbia della sua malattia mentale. Era una storia importante per lei e lo era anche per il film, ma ho dovuto essere estremamente prudente. Avrebbe potuto essere fatta a pezzi dalla società e ulteriormente isolata dalla sua comunità se avessi usato solo la parte più sensazionalistica della sua storia, come fa di solito la stampa scandalistica. Ho cercato invece di raccogliere tutta la sua storia, raccontata dalle sue stesse parole in modo che il pubblico potesse pensare e sentire stando nei suoi panni. Penso che mi sia riuscito abbastanza bene in fondo. Non è finita qui però. Quando la data dell'uscita del film a Okayama, la sua città, si avvicinava, lei ha cominciato a essere sempre più preoccupata, agitata per quello che temeva stesse per succedere. Mi ha anche detto a un certo punto che il giorno dell'uscita del film si sarebbe suicidata, cosa che mi ha molto allarmato, tanto che ho seriamente considerato di cancellare l'uscita in quella città. Prima di fare qualsiasi cosa ho preso un treno e sono andato a parlare con lei. Volevo ascoltare le sue preoccupazioni per capire se c'era qualcosa che potevo fare. Dopo avermi raccontato come si sentiva però si è calmata. Il suo medico e tutti gli altri pazienti avevano sostenuto molto il film e anche loro le hanno parlato. Alla fine mi ha consegnato una lettera da leggere davanti alla platea degli spettatori, e io ho eseguito la sua richiesta. Ero deciso a proteggerla dai possibili attacchi della gente, ma a tutt'oggi non mi è mai capitato di scorgere alcuna ostilità nei suoi confronti. Io e lei siamo ancora in ottimi rapporti.

Si definisce un artista. Direi che nel suo lavoro pratica almeno due diversi tipi di arte, una per ciascuna delle due fasi del processo di realizzazione dei suoi film. Mentre gira, lavora e si comporta come un performer, improvvisando in base a una precedente preparazione fisica e intellettuale. Il processo del montaggio poi è il momento in cui diventa più autore, nel senso classico del termine, riscrivendo e ricombinando le immagini che ha registrato su una linea quasi musicale, qualcosa di simile a una melodia visiva.

È un'osservazione molto interessante. Sì, penso che sia proprio così.

Potrebbe raccontare qualcosa del modo in cui concepisce, prepara e mette in opera le due fasi del processo di realizzazione dei suoi film – dicendoci qualcosa per esempio a proposito della procedura tutta analogica secondo la quale inizia a organizzare il girato usando brevi note scritte a mano su foglietti di carta?

Mentre giro, una parte di me è autore, un'altra tecnico, visto che manovro sempre da solo la camera, ma come ha giustamente sottolineato, sono anche un performer improvvisatore dal momento che non nascondo mai la mia presenza e i miei interventi sonori, la mia voce, che è sempre registrata e conservata nella versione finale del film. Gli spettatori possono così osservare non solo le azioni dei protagonisti ma anche le mie.



Una volta nella sala di montaggio, la prima cosa che faccio è guardare il girato dall'inizio alla fine per annotare e trascrivere tutto su un file di testo. Poi inizio a montare le scene più cinematografiche e più interessanti che ho. Il processo del montaggio può essere molto noioso. Richiede una gran quantità di energia e una forte motivazione anche solo per iniziare il lavoro, per questo provo a esaltarmi, a eccitarmi un po' montando per prime le scene migliori. Fatto questo, procedo aggiungendo scene di sostegno alle prime o scene che riempiano i vuoti. Per esempio, quando ho montato *Campaign 2*, ho messo al principio la prima scena girata perché era la più importante, specialmente l'ultima inquadratura. Ma questa ultima inquadratura, da sola, non avrebbe alcun senso per il pubblico se non fosse posta dentro un contesto. C'è solo Yamauchi che fa un discorso in strada. Niente di più. Ed è esattamente per questo che avevo bisogno di costruire prima tutte le altre scene che poi conducevano a questa. Così ho montato le scene che mi interessavano di più una per una. Quando ne avevo pronte settanta, ottanta interessanti le ho assemblate in un'unica grande sequenza che è diventata la prima versione di *rough cut*, spesso ancora piuttosto deludente. Tanto deludente che mi vien voglia di uccidermi. Si tratta solo di un assemblaggio piuttosto casuale delle scene, che poi rimescolo per arrivare a una seconda versione di *rough cut*. Di solito arrivato a questo punto inizio ad avere un sacco di problemi e allora torno alle note sui foglietti di carta e li riordino intorno a me un'altra volta. Ripeto questa serie molte volte, arrivando anche a quindici o venti diverse versioni di *rough cut*, fino a che non mi sento soddisfatto. Per montare di solito ci metto uno o due anni. È proprio durante questa fase del lavoro che trovo il tema del film, il centro intorno al quale tutto il film si muove.

Sarebbe impossibile per lei lavorare nel modo in cui lavora – soprattutto da regista autenticamente indipendente – senza il video digitale. Ha iniziato a lavorare da regista usando la pellicola e in qualche modo le sue scelte che riguardano la gestione e il trattamento delle immagini durante tutto il lungo processo del montaggio dicono di una sorta di "forma mentis analogica". È così? Sente la mancanza di qualcosa nel video digitale? C'è qualcosa che fa "analogicamente" anche durante la fase delle riprese?

È certamente vero che il mio approccio sarebbe praticamente impossibile senza la rivoluzione digitale. In questo senso sfrutto tutti i vantaggi del digitale. Però uso le tecnologie digitali per fare qualcosa di molto tradizionale o classico, se vuole. Il mio modo di fare cinema è un po' andare contro la tendenza della società moderna in cui la velocità sta crescendo sempre più e le persone tendono a saltare alle conclusioni senza prendersi il tempo per guardare e ascoltare. Io chiedo invece ai miei spettatori di guardare e ascoltare attentamente, cosa perfettamente contraria rispetto all'ambiente dei media moderni in cui ci si aspetta che gli spettatori consumino passivamente le immagini. Naturalmente amo le tonalità e la trama della pellicola, cosa che nel video digitale manca del tutto. I vantaggi economici e tecnici del digitale tuttavia sono talmente enormi che scelgo di lavorare con i media digitali.

Parliamo per un momento di Kashiwagi Kiyoko, la sua compagna di vita, la sua produttrice, che è danzatrice e coreografa. È una presenza ricorrente nei suoi film, spesso comparando nella funzione di mediatrice. Qual è la sua parte nel vostro lavoro comune? La sua esperienza di artista performer ha in qualche modo influenzato la sua pratica di operatore o altri aspetti del suo lavoro di regista?

Kyoko è una danzatrice/coreografa e non ha una formazione da regista. Condividiamo un gusto comune in fatto di cinema e di arte più in generale. Quando lavora alle sue coreografie io sostengo e aiuto lei, quando io faccio film, lei aiuta me. La chiamo “il mio montatore segreto” perché guardiamo insieme le prime versioni di montaggio e lei condivide con me le sue note e i suoi commenti. Non siamo sempre d'accordo su tutto, ma non ignoro mai quel che mi dice sulle mie soluzioni di montaggio perché mi fido di lei, è un'artista come me.

Kyoko è anche una figura chiave di molti dei miei progetti. Ho saputo della clinica di *Mental* attraverso sua madre Hiroko Kashiwagi. Abbiamo girato *Oyster Factory* e *Inland Sea* a Ushimado che è il luogo di nascita di Hiroko.

Da *Oyster Factory* in poi Kiyoko ha iniziato a essere più coinvolta nella fase delle riprese, tanto che entra diverse volte dentro l'inquadratura, diventando un importante personaggio secondario. Mi piace molto come sono evolute le cose perché è successo tutto con grande naturalezza. È anche un'altra conferma che mostra come siamo entrambi osservatori partecipanti.

In uno sguardo complessivo alla filmografia degli “Observational Films” sembra che si tratti allo stesso tempo di due cose diverse, tra le molte possibili: il diario autobiografico del suo sguardo personale (soggettivo) e uno studio meticoloso del Giappone contemporaneo (oggettivo). È d'accordo con questa doppia definizione del suo lavoro?

Non sono sicuro che “soggettivo” e “oggettivo” siano i termini più appropriati per descrivere i due aspetti: penso che tutto sia soggettivo, anche quando osservo attentamente un fenomeno sociale come le campagne elettorali o le cure psichiatriche. Le parole che sceglierei sono forse “personale” e “sociale” o “privato” e “pubblico”. Di certo cerco di mescolare i due aspetti senza soluzioni di continuità, senza confini evidenti. Questo succede naturalmente a patto che provi a osservare il mondo includendo te stesso. Nel mio modo di pensare, io faccio parte del mondo che osservo e in questo senso non sono molto diverso dalle altre persone, dai personaggi nei miei film.

Come posizionerebbe il suo cinema documentario dentro l'insieme del cinema indipendente giapponese contemporaneo, documentario e non documentario? Nelle interviste, nei testi che scrive, nelle sue lezioni e nei pubblici discorsi inizia sempre citando gli esempi negativi ai quali si vuole opporre con tutte le sue scelte tecniche e artistiche. Potrebbe citare invece qualche esempio positivo al quale ricorre la sua mente quando si tratta di prendere una decisione o scegliere un modello?

Davvero non so dove potrei metter il mio cinema posizionandolo dentro il cinema giapponese contemporaneo. Non credo sia il mio mestiere fare un'operazione come questa. Mi piacerebbe piuttosto sapere cosa pensa lei a questo proposito. Sì, ha ragione, parlo sempre degli esempi negativi: è stata la ragione e la forza che mi hanno spinto a iniziare a realizzare i miei “Observational Films”. Quando ero un regista per la televisione, ero così frustrato per come i documentari televisivi dovevano essere prodotti. Così i miei “dieci comandamenti” sono il mio manifesto antitelesivo. Ero convinto di dover fare tutto nel modo opposto a quello che mi era stato imposto dalla televisione. In quanto agli esempi positivi, Frederick Wiseman è sempre stato il mio modello di riferimento. Il solo fatto che abbia girato così tanti film a partire dagli anni Sessanta è qualcosa che mi ha sempre ispirato. Quando parli di Wiseman ci si aspetta che parli di tutta



Kazuhiro Soda
Engeki 2

la sua filmografia piuttosto che di un singolo specifico film perché tutti i suoi film li ha girati secondo un metodo e una filosofia perfettamente coerenti. Sono tutti talmente legati e connessi l'uno con l'altro che la sua filmografia si potrebbe quasi vedere come un unico lungo work-in-progress. Sto cercando di fare qualcosa di simile con i miei film. Mi piace che si guardi alla mia filmografia come un unico lungo work-in-progress. Cerco sempre di nascondere nei film alcuni elementi che rimandino agli altri. Per esempio, ho messo manifesti elettorali in tutti i film che ho fatto come riferimento a *Campaign* e *Campaign 2*. La malattia psichiatrica è citata in alcune scene di *Campaign*, *Theatre 2*, *Oyster Factory* e *Inland Sea* che, naturalmente, è legato a *Mental*. I protagonisti di *Mental* poi ricompaiono dentro *Inland Sea* nel quale si mangiano ostriche. I gatti infine compaiono in quasi tutti i miei film come fossero la mia firma.

Tra tutti i suoi “Observational Films” *Peace* è l'unico fuori dalla numerazione della serie. Come mai? La ragione è forse nell'origine del progetto che è nato dalla richiesta di qualcuno (un festival di cinema coreano, se non sbaglio)?

Peace è forse il mio film preferito perché è stato fatto con tale naturalezza che mi pare dentro non ci sia molto del mio ego. Quando faccio un film di solito mi sento come se stessi sollevando un grande masso o qualcosa di simile perché farlo richiede sforzi enormi. Nel caso di *Peace* invece è successo tutto quasi senza il bisogno di fare alcuno sforzo. Il montaggio mi ha richiesto solo quattro giorni, invece dei soliti dodici o quattordici mesi. Sento quasi che sia stato il film a venire da me piuttosto che sia stato io a farlo. Chiamandolo “extra” ho provato a esprimere quanto il film fosse davvero speciale per me; solo ora comprendo come molti prendano la cosa nel senso opposto: tendono a pensare che l'abbia chiamato così perché non ritenevo che fosse all'altezza di rientrare nella regolare numerazione della serie. Quasi mi pento della mia scelta.

THE RESPONSIBILITY OF WONDERMENT

A conversation with Soda Kazuhiro

CURATED BY SILVIO GRASSELLI

You finished your religious studies at the Tokyo University, then you decided to study cinema, eventually ending up in New York. Which was the turning point, the moment in which you had this decision clear in your mind, and for which reasons you came to this conclusion after such a different kind of experience?

At the Tokyo University, I chose religious studies as my major because like many young people, I suddenly wanted to question the reason for me to live. I became obsessed with such existential questions like, "Why do I live?" or, "Why do I die?" And I naively thought I could get the answers for such questions if I studied religions. In particular, I studied funeral ceremonies in various religions and near-death experiences as a student.

For my graduation thesis paper, I joined a so-called "cult" (new religion) to observe how people come to accept the belief system the leader of the cult offers. In other words, I wanted to observe and describe the process and the mechanism of "brain-washing" using myself as a guinea pig. Fortunately or not, their belief system was so outrageous and unbelievable that I failed to be brain-washed, though.

It was really fun to study religions, so I even thought about becoming a scholar. But when I was about to graduate, I came to think that becoming a scholar is probably not my calling because I don't like reading books too much! I'm too active to sit still at a desk. I also sensed some limitation of academic studies when it comes to exploring questions like, "Why do I live?" or, "Why do I die?" In academic studies, you have to prove your point by evidences, but how can you prove the reason for us to live or to die? It's impossible, isn't it?

Then I remember I saw some films by Yasujiro Ozu, like *Tokyo Story* and *Late Spring*. I was blown away. Ozu was expressing his views toward life without proving anything.

What was your personal experience as a film-goer/viewer before this moment?

I wasn't a serious film-goer at all. I watched Hollywood films and Jackie Chan, but almost nothing else! I had never seen Ozu until I was in my early 20's. But somehow, I decided that I wanted to be a filmmaker. What was funny was that I had absolutely no idea how. In Japan, major studios had stopped recruiting assistant directors by then.

Then I accidentally read an interview of Jim Jarmusch, and learned that he became a filmmaker by learning his skills at a film school in New York. I was like, "Wow, that's a good idea!" I asked my parents to support me for a few years more, and flew to New York to study at SVA (School of Visual Arts) in 1993. I didn't know anybody there, and I had only one suitcase with me. I was so young.



Kazuhiro Soda
Senkyo 2

Your start in cinema and filmmaking was in United States. Maybe this is why many of the names you mention as examples are American. What about Japanese models?

Like I said, Ozu is my all-time favourite. I've seen *Tokyo Story* for more than 50 times. I also love Yasuzo Masumura, who happened to be trained as a filmmaker in Italy. In terms of documentary filmmakers, Frederick Wiseman remains my biggest hero, but I was also greatly inspired by Makoto Sato, Keiko Tsuno, Kazuo Hara, and Tatsuya Mori, especially in my early career as a documentary filmmaker. Without their films and writings, I don't think I could start making my own observational films. Later, I encountered films by Noriaki Tsuchimoto and Shinsuke Ogawa, great masters of Japanese documentary cinema.

One of the three fiction shorts you directed, *The Flicker*, is somehow a tribute to Antonioni's *Blow Up*. Can you confirm? Which is the story behind this choice?

Yes, *The Flicker*, my graduation thesis film, is definitely a tribute to *Blow Up* by Antonioni. And that's probably one of the reasons why the Venice International Film Festival chose and invited it in 1997. But I must confess that I started it as more like an imitation. I simply fell in love with *Blow Up* and wanted to make a film like that, especially because I was interested in making a film about art. I considered myself as an artist, and I wanted to examine and express what I was doing. So, it's interesting to see that the protagonist of *The Flicker*, sort of like my alter ego, is a documentary photographer, not a fashion photographer like in *Blow Up*. Back then, I was only interested in fiction filmmaking and had no interest in documentary, but somehow, my subconscious self-image was a documentary photographer. And I explored the theme of what it means to be a documentarian by making *The Flicker*.

I know very little about your religious studies but I see a possible link between that and the specific kind of cinema you decided to make. During an interview, you said it clearly: “Buddha somehow practised ‘observation’,” and that is something similar to your specific way of observing in/with your films. Could you elaborate a bit on this possible link between intense, focused, and active way of watching as a filmmaker and the exercise of contemplation in your knowledge and experience? It seems to be deeply linked with your statements about being passive and very active at the same time as an observer, being a gaze that explores and discovers, and being a receptacle that receives.

Allegedly, Buddha became enlightened by the Vipassana meditation, in which he closely observed himself and the world. But when I started making “observational films” in 2005, I didn’t realize my method of filmmaking could be linked to Buddha’s meditation. I simply believed that observation, or to look and listen attentively and carefully, was the single most important thing in order to make good documentaries. That’s why I decided to call my works “observational films” and created “10 commandments” for me to follow. But now that I practice the Vipassana meditation every day, I realize observational filmmaking has a lot in common with meditation. As you mentioned, it is a method to be very active and passive at the same time. You are very active because you observe what’s going on in front of the camera in the case of documentary, and inside your mind in the case of meditation, but you are also passive in the sense that you coolly accept what you observed and noticed. You don’t try to resist, deny, or bend the course. You simply acknowledge what you see. And that is the attitude I’d like to pursue in documentary filmmaking and in my life.

In every one of your “observational films”, for the most part of the film, you stay there without any direct interaction with the people you are filming. Since one of the “10 commandments” is precisely about avoiding any previous contact or time spent with the film subjects, how do you manage to achieve such an exceptional confidence and intimacy with the people in your films?

I do nothing special. When rolling the camera, smiling and being friendly is probably the most important. It’s exactly the same as our daily life. If you want to create good relationships with other people, you smile to show that you have no bad intention, and you want to be honest and sincere. The same rules apply to documentary filmmaking. And many documentarians prefer to spend some time with their characters before they roll their cameras to create good relationship, but I prefer doing that as I roll the camera because I’ve had many experiences in which the characters said something fascinating while I was not rolling the camera in the preliminary meeting! I just don’t want to miss anything great.

Which kind of relationship you establish with the characters of your films? Does it last even after the film is made?

It really depends on the character. I remained great friends with Kazuhiko “Yamasan” Yamauchi from *Campaign* and *Campaign 2*, but some people of the LDP (Liberal Democratic Party) who played major roles in *Campaign* are quite angry with me, as shown in *Campaign 2*. I keep wonderful relationships with the characters of *Mental*, *Peace*, *Theatre 1*, and *Theatre 2*. I hope they last for my lifetime.

What is the usual role of the characters in your films in choosing and finding what is to be shot? Has it ever happened to you to be suggested or invited to shoot this or that, invited to be there during a specific event or situation to film the moment, or have your characters ever offered to bend - even if slightly - their plans or routine?

Yes, it happens all the time, and I’m totally fine with it. If they want to change their regular schedule to take me to somewhere, I usually accept it and follow the natural course. Many people ask me how I instruct people to act naturally in front of the camera “as if” there were no camera. But my answer is “none”. I’m fine when people act as if there were no camera, but I’m also fine when they address my presence and try to interact with me while I’m rolling the camera. In both cases, their actions (or non-actions) reveal who they are. You know, an observational filmmaker cannot be transparent or separated from the characters. Your presence always affects the reality, so you can only observe the reality which has been changed by your presence. So, what I try to do is observe the world including myself. I’m always a participant-observer. Remember a young, talkative wife in *Oyster Factory* or the LDP politicians who refused to be filmed by me in *Campaign 2*? Their actions would never had happened if I wasn’t there with my camera. And their scenes were so revealing and fascinating.

Still speaking about the way you intervene and interact, do you find there’s some sort of recurrent pattern every time you do it? Which is the trigger element or kind of circumstance which drives you or invites you to do it, in your opinion?

My characters usually initiate the interactions. They talk to me, so I naturally respond to them, then it becomes a scene. But I also ask them questions, if I really want to know something, although I don’t consider them as “interviews”. An “interview” usually has a purpose to dig something out of the character, to get a perfect “sound bite” you can use. You are like a hunter when you interview people, but I don’t really like that. So I would like to call my interactions “conversations”, borrowing the language of Hedy Honigmann.

Beside the “observational” attitude, it seems quite hard to describe your cinema using ready-made labels and formulas. Trying to find recurrent elements in your style and approach, I’d say that the origin of your movement towards the world, the others, the origin of your observational exploration is wonder, which is passive and active at the very same time, starting from a non-preconceived point of view. Irony and care (I wouldn’t say empathy, would you?) are two of the main perceivable marks of yourself in the images you shoot. Do you agree? Could you elaborate on these three elements and any other deeper or less explicit recurrent element in your films?

It’s very interesting you mentioned that. I’ve never thought that way, but I think you are right. Yes, wonder or curiosity is the basis of my observational explorations, I think. I’m always curious about what I will find out in the course of filmmaking. And when you discover something important about life, you cannot help but feeling both irony and care, because the world itself is so ironical yet lovable! And care could transform into empathy too, because when you care about something, you start to develop empathy. In my opinion, the world is violent because we lack observation. If American people observed and knew well about Afghanistan or Iraq, they wouldn’t have dropped bombs on them. If you observe a fly on your desk closely, it looks so elegant and intricate that it feels wrong to crush it.

You've defined the main difference between shooting and directing fiction films vs. documentaries focusing on the different responsibility the director has towards professional actors or ordinary people. How do you take care of the people you film and observe in your films?

First of all, I try to depict the characters fairly because they are real people, and whatever images I create in the film will affect their public images. I could hurt them or even socially kill them depending on how I depict them. It's an enormous responsibility especially if I'm dealing with people in vulnerable positions. For example, in *Mental*, one of the characters confessed to the camera about her past that she ended up "killing" her own baby accidentally in the midst of her mental illness. It was an important story for her and for the film, but I needed to be really careful. She could be bashed by society and further isolated from the community if I used only the most sensational part of her story like yellow journalism. So instead, I tried to include her whole story, told in her own words, in such a way as to let the audience think and feel in her shoes. I think I was quite successful with it. But the story didn't end there. As the release date of the film in her town Okayama approached, she became more and more worried and agitated about what was going to happen. She even told me that she would commit suicide on the day of the release, which really worried me. I seriously thought of cancelling the release in Okayama, but before I decided to do so, I went to see her taking a bullet train. I wanted to listen to her concerns to find out if there was anything I could do. But as she told me how she felt, she became calmer. Her doctor and fellow patients were very supportive of the film, so they also talked to her. In the end, she gave me a letter for me to read in front of the audience. And that's what I did. I was determined to protect her if people bashed her, but I haven't seen any hostile attacks on her to this date. She and I still entertain a good relationship.

Kazuhiro Soda
Kaki Kouba



You define yourself as an artist. I would say that you make two different kinds of art in the two different phases of the filmmaking process. You act and work as a performing artist while filming, improvising based on an intellectual and physical background. The editing process afterwards is the moment in which you somehow become more an author in the classic sense, rewriting, recomposing the images you've shot in a music line, something like a melody. Do you agree?

That's a very interesting observation. I think you are right.

Could you elaborate a bit on the way you conceive, prepare and implement the two different phases of the filmmaking process, telling us something more specific, for example, about the fully analogic way you start editing your rushes using handwritten notes?

OK. When I'm filming, a part of me is an author or a technician, because I'm operating my camera constantly. But as you pointed out, I'm also an improvisational performer, because I don't hide my presence and my voices are recorded. The viewers can observe not only the actions of my characters but also mine! In the editing room, the first thing I do is to watch all the footage to log and transcribe everything as a word file. Then I start editing the most interesting or cinematic scenes I've got. You know, the editing process can be tedious. It requires a lot of energy and motivations even to start the process, so I want to excite myself by editing my best scenes first. When I'm done with constructing some of the best scenes, then I move on to edit scenes to support these scenes or fill the gaps. For example, when I edited *Campaign 2*, I edited the last scene first because it was the most important one, especially the very last shot. But this shot doesn't mean anything to the audience if it is not put in a context. It's just a shot of Yamauchi making a speech on the street. Nothing more. And that's exactly why I needed to construct all the other scenes that led to this shot. Therefore, I edited scenes that interested me one by one. Once I had 70 to 80 interesting scenes, I assembled them in one big sequence, which became my first rough cut. But the first rough cut is usually very disappointing. So disappointing that I want to kill myself. It's just a random assortment of scenes, and it doesn't look like a film at all. So I use Post It to write down all the scenes and shuffle them around to make the second rough cut. I usually find problems in the second rough cut so I go back to the Post It and shuffle them around again. I repeat this cycle for many times, usually 15 to 20 rough cuts, until I'm satisfied with it. The editing usually takes about a year or two. And in this very process, I discover the theme of the film or what the film is all about.

It would be impossible for you to work the way you do - especially as an independent filmmaker - without digital video technologies. You began to work as a director using film stock, and somehow your way of managing and treating images during the long editing process reveals a sort of "analogic mind set". Do you agree? Do you feel anything's missing in digital video? Is there anything you still do "analogically" even during the shooting sessions?

It's very true that my approach would be nearly impossible without the digital revolution. In this sense, I take full advantages of digital. But I'm using digital technology to do something very traditional or classic in a sense. My approach is kind of going against the trend of modern society, where speed is accelerating and people tend to jump to conclusions without taking time to look and listen. I also ask my viewers to look and listen attentively, which is against the trend in this

modern media environment, where viewers are expected just to consume images passively. And of course, I love the tone and texture of film stock missing in digital video. But the economic and technical advantage of digital is so overwhelming that I work with digital media.

Let's talk for a moment about Kashiwagi Kiyoko, your life companion, your producer, who is a dancer and choreographer. She is a frequent presence in your films, often appearing as a sort of mediator. Could you tell something more about her role in your work? Also, has her experience as a performer influenced you in your cameraman practice and in any other possible ways?

Kiyoko is a dancer/choreographer and has never been trained as a filmmaker. But we share common taste in films and arts in general. When she works on her dances, I support her, and when I make films, she supports me. I call her "my secret editor" because we usually see the rough cuts together and she gives me feedback. We don't agree on everything, but I don't ignore what she says on my cuts because I trust her as a fellow artist. Kiyoko is also a point person of many of my projects. I got to know the clinic of *Mental* through her mother Hiroko Kashiwagi. The protagonists of *Peace* are her parents Hiroko and Toshio Kashiwagi. We shot *Oyster Factory* and *Inland Sea* in Ushimado because it's Hiroko's birth place. From *Oyster Factory* onwards, Kiyoko started getting more involved with the shooting process, so she even got into the frame of the movie, becoming an important sub-character. I like this development because it happened very naturally. It also clearly shows that we are participant-observers.

Looking at your "observational films" filmography as a whole, it seems to be at the same time two different things (among many others): the autobiographical diary of your personal gaze (subjective) and a very meticulous study of life in contemporary Japan (objective). Do you agree with this way of looking at your work? Could you elaborate on this two-sided and still coherent dynamics in your films?

I'm not sure if "subjective" and "objective" are the appropriate words to describe the two aspects because I believe everything is subjective, even when I'm closely observing social phenomena like election campaigns or mental healthcare. The more appropriate words are probably "personal/social" or "private/public", and I certainly try to mix them together seamlessly. And this happens naturally if you try to observe the world that includes yourself. In my mind, I'm a part of the world I'm observing, and in this sense, I'm not so different from other characters in the film.

How would you position your documentary cinema with reference to the rest of Japanese independent documentary - and non-documentary - contemporary cinema? Also, you always begin your interviews, texts, lectures, and talks by mentioning the negative examples you want to oppose by way of your work choices. Could you mention here some brilliant, good examples you keep in mind when you have to make your decisions?

I don't really know how I could position my works in the context of Japanese cinema. I don't think it's my job to analyze that. I'm rather curious to hear what you think. And you're right, I talk about negative examples all the time because it was my reason and the driving force to start making my observational films. When I was a TV director, I was so frustrated about how TV documenta-

ries were being made, so my "10 commandments" are my anti-TV manifesto. I was determined to do everything in the opposite way. In terms of positive examples, Frederick Wiseman has always been my role model. The mere fact that he has been consistently making so many films since the 1960's is so inspiring. When you discuss Wiseman, you are kind of required to discuss his entire filmography rather than a single film he made because all his works were made in a coherent method and philosophy. They are so interconnected that it's almost like his entire filmography can be viewed as his long work-in-progress. I'm actually trying to do the same with my films. I like it when people see my filmography as a long work-in-progress. I even try to include some elements that remind you of my other films. For example, I put election posters in every film I made as a reference to *Campaign* and *Campaign 2*. Mental illness is mentioned in some scenes of *Campaign*, *Theatre 2*, *Oyster Factory*, and *Inland Sea* which of course, is a reference to *Mental*. And the protagonists of *Mental* and *Peace* reappear in a small scene in *Inland Sea* in which people ate oysters. And of course, cats appear in almost all my films like my signature.

Amongst all your observational films, *Peace* is the only one out of the observational series numeration. How come? Is it because of the very origin of the project, which started from a request coming from somebody else (Korean documentary film festival if I am not wrong)?

Peace is probably my favourite film so far because it was made so naturally that I don't see my ego too much in it. When I make a film, I usually feel as if I'm lifting a big rock or something because it takes a lot of effort. But in the case of *Peace*, it was so effortless. The editing took me only four days while it usually takes a year or two. I feel the film came to me rather than I made it. By calling it "extra", I tried to say that the film was really special for me, but I now realize that many people take it the opposite way. They tend to assume that I called it "extra" because it's not worth being in the numeration! So I kind of regret my decision.



BIOGRAFIA DI SODA KAZUHIRO

Soda Kazuhiro è nato nel 1970 a Ashikaga, Giappone. Nel 1993 si laurea all'Università di Tokyo in studi religiosi. Si trasferisce subito a New York (città dove ancora risiede). Qui inizia a studiare cinema intraprendendo un MFA presso la School of Visual Arts, scoperta casualmente leggendo un'intervista a Jim Jarmusch. Durante questi anni di primo apprendistato al cinema - che si concludono nel 1997 - Soda scrive e dirige tre cortometraggi (*A Flower and a Woman* e *A Night in New York* del 1995, *The Flicker*, suo film di diploma e tributo a *Blow Up* di Michelangelo Antonioni, del 1997) e il suo primo lungometraggio a soggetto, *Freezing Sunlight*, 1996, tutti girati in pellicola 16mm.

In questi stessi anni Soda Kazuhiro incontra Kashiwagi Kiyoko, danzatrice e coreografa, sua compagna di vita, che diventerà sempre più importante nella produzione dei suoi film documentari successivi.

Il lavoro sul cinema documentario arriva solo dopo aver concluso gli studi. Per iniziare a mantenersi da solo, dal 1997 al 2004 Soda lavora come regista, autore, montatore per la sede di New York della NHK, la televisione di stato giapponese, dirigendo più di trenta documentari brevi per la serie "New Yorkers" e sei lungometraggi su vari argomenti, dall'arte alla cronaca sociale.

Stanco delle logiche, dei tempi e dei modi di produzione imposti dalla televisione, Soda lascia il suo lavoro per cercare una strada personale di libertà espressiva.

È in questo periodo che elabora la prima versione, successivamente rivista e ampliata, del suo decalogo: una lista di dieci "comandamenti", dieci principi che definiscono il suo metodo libero, rigoroso e radicalmente indipendente d'interpretare il documentario d'osservazione derivato dalla tradizione statunitense.

Nel 2005 fonda, insieme a Kashiwagi Kiyoko, la sua società di produzione, la Laboratory X, con la quale due anni più tardi presenta il suo primo lungometraggio documentario, *Campaign*, il primo nella numerazione dei suoi "observational film", arrivati a contare fin qui nove titoli, comprendendo i tre film ancora inediti *Second Life*, *The Big House*, *Inland Sea*, e il "fuori serie" *Peace*.

Soda Kazuhiro è anche autore di diversi volumi sul proprio lavoro di filmmaker documentarista e sulla politica nel Giappone contemporaneo (scritti in giapponese, pubblicati anche in cinese e coreano) e anima un blog personale in lingua giapponese (<http://documentary-campaign.blogspot.it/>).



SODA KAZUHIRO BIOGRAPHY

Soda Kazuhiro was born in Ashikaga, Japan, in 1970. In 1993, he obtained a degree in religious studies from Tokyo University. Soda soon moved to New York, where he still lives. Here, he began to study for an MFA in film at the School of Visual Arts, a school he discovered while reading an interview with Jim Jarmusch in a magazine. During his training as film-maker, i.e. until 1997, Soda wrote and directed, shooting on 16mm film, three shorts (*A Flower and a Woman* and *A Night in New York*, 1995, and *The Flicker*, 1997, his thesis and also a homage to Michelangelo Antonioni's *Blow Up*) as well as his first feature film, *Freezing Sunlight* (1996).

During these years, he also met Kashiwagi Kiyoko, a dancer and choreographer, who went on to become his partner in life and a fundamental collaborator in the production of his documentary films.

He began working in documentary only after completing his studies. To make a living, from 1997 through 2004 Soda worked as director, author, and editor for a New York branch of NHK, Japan's national public broadcasting organization. He realized over thirty short documentaries for the series "New Yorkers" and six features on several subjects ranging from art to social commentary. Later on, tired of the production logic, times, and ways imposed by television, Soda quit his job wanting to find his own way for a greater expressive freedom.

He then worked out the first version, later revised and broadened, of his "Ten Commandments", a list of rules that define his own free, rigorous, and radically independent practice of film-making, an interpretation of observational documentary derived from the north-American tradition.

In 2005, along with Kiyoko Kashiwagi, Soda founded the film production company Laboratory X, with which two years later he made his first feature-length documentary, *Campaign*. This title counts as the first example of his "observational films". There now are nine of them, including the three unreleased ones - *Second Life*, *The Big House*, and *Inland Sea* - and the 'one-off' *Peace*.

Soda Kazuhiro also wrote several books on his work as documentary film-maker and on politics in contemporary Japan, written in Japanese and published in Chinese and Korean too. His personal blog in Japanese can be found at <http://documentary-campaign.blogspot.it/>.

I 10 COMANDAMENTI DI KAZUHIRO SODA

DI KAZUHIRO SODA

Fino a oggi ho realizzato otto lungometraggi documentari usando lo stesso metodo e lo stesso stile. Li chiamo "Observational Films" non solo perché sono ispirati alla tradizione del cinema d'osservazione, ma anche perché credo nel potere dell'osservazione in sé.

Quando uso qui la parola "osservazione" non voglio alludere al mantenimento di una distanza rispetto ai miei protagonisti o all'occupazione di una posizione terza e neutrale. Al contrario, si tratta di guardare e ascoltare attentamente. Ci sono poi due diversi momenti dell'osservazione. Primo: io, in quanto regista, osservo nei dettagli la realtà che mi sta di fronte e faccio film secondo quanto osservo e scopro, in nessun modo basandomi sulle supposizioni e sui preconcetti precedenti le riprese. Secondo: incoraggio gli spettatori a guardare il film usando attivamente i loro occhi e le loro menti.

Al fine di realizzare tutti e due questi momenti dell'osservazione, ho inventato i *Ten Commandments*, dieci comandamenti che io stesso scelgo di seguire.

Ho concepito queste regole basandomi sulla mia frustrante esperienza di regista documentarista televisivo, prima d'iniziare a fare film.

1. Niente ricerche
2. Nessun incontro con i protagonisti del film prima d'iniziare a girare
3. Non scrivere soggetti o trattamenti
4. Manovrare da soli la videocamera
5. Registrare più a lungo possibile senza stacchi o interruzioni
6. Coprire contesti circoscritti e in profondità
7. Non stabilire temi e obiettivi prima dell'inizio del montaggio
8. Nessuna voce narrante, titoli in sovrapposizione, musica
9. Usare piani lunghi
10. Autofinanziare la produzione

Quando ero regista televisivo mi si chiedeva di fare molta ricerca e di scrivere poi progetti dettagliati prima delle riprese. Sentivo che questo tipo di processo mi rendeva molto più difficile scoprire qualsiasi cosa che fosse oltre la mia immaginazione, oltre le mie aspettative perché in questo modo ero vincolato a quel che sapevo già, alle mie nozioni preconcepite, ai miei piani. Ero anche costretto a spiegare tutto agli spettatori usando una voce di commento, didascalie e musica, il che impediva agli spettatori di osservare davvero quel che era sullo schermo.

In altre parole, trovo che quel tipo di pratiche mi impedisse di fare documentari che producessero scoperte illuminanti sia per il pubblico che per me stesso. Perciò ho deciso di fare l'esatto opposto.



“TEN COMMANDMENTS” OF OBSERVATIONAL FILMMAKING

BY KAZUHIRO SODA

I have made eight feature length documentaries so far using the same method and style. I call them "observational films" not only because they are inspired by the tradition of observational cinema, but also because I believe in the power of observation.

When I say "observation" in this context, I do not mean maintaining a distance from my subjects or being a neutral third party. On the contrary, it is about looking and listening attentively. Furthermore, there are two aspects to observation.

Firstly, I as a filmmaker closely observe the reality in front of me and make films according to my observations and discoveries, not based on my assumptions or preconceptions I had before I shot the film. Secondly, I encourage viewers to observe the film actively with their own eyes and minds.

In order to realize these two aspects, I came up with these "Ten Commandments" for me to follow. They are:

1. No research
2. No meetings with subjects
3. No scripts
4. Roll the camera yourself
5. Shoot as long as possible
6. Cover small areas deeply
7. Do not set up a theme or goal before editing
8. No narration, title, or music
9. Use long takes
10. Pay for the production yourself

These policies were conceived based on my frustrating experiences as a television documentary director before I started making films.

As a television director, I was required to do a lot of research and to write detailed scripts before shoots. I felt this process made it harder for me to discover anything beyond my imagination and expectation because I was bound by my own knowledge, preconceived notions, and plans. I was also forced to explain everything to the viewers by including narration, superimposed titles, and music, all of which seemed to obstruct the viewers from really observing what was on screen.

In other words, I found that these practices prevented me from making documentaries with eye-opening discoveries for both the audience and myself. So I decided to do the opposite.

FILM DOCUMENTARI | DOCUMENTARY FILMS

Second Life

Observational Film #9 – in post produzione | in post production

The Big House

Observational Film #8, 119' – in post produzione | in post production

Inland Sea

Observational Film #7, 122', 2017

Oyster Factory

Observational Film #6, 145', 2015

Campaign 2

Observational Film #5, 149', 2013

Theatre 2

Observational Film #4, 170', 2012

Theatre 1

Observational Film #3, 172', 2012

Home, 3' 11", 2011

Peace

Observational Film Extra, 75', 2010

Mental

Observational Film #2, 135', 2008

Campaign

Observational Film #1, 120', 2007

DOCUMENTARI TELEVISIVI PER LA NHK – NIPPON HÔSÔ KYÔKAI
TELEVISION DOCUMENTARIES FOR NHK – NIPPON HÔSÔ KYÔKAI

My Son Was Killed, 20', 2005

(anche montatore e autore | also editor and writer)

111First in Winter, 20', 2005

(anche montatore e autore | also editor and writer)

The Metropolitan Museum of Art, 110', 2004

(anche autore | also writer)

Solomon Guggenheim Museum, 25', 2004

(anche autore | also writer)

Festival of the Sun, 120', 2002

(anche autore | also writer)

Internet Adoption, 59', 2001

(anche montatore e autore | also editor and writer)

EPISODI PER LA SERIE DOCUMENTARISTICA TELEVISIVA

“NEW YORKERS”, 20' OGNI EPISODIO, 1997-2004

EPISODES FOR TELEVISION DOCUMENTARY SERIES

“NEW YORKERS”, 20' EACH, 1997-2004

Paul Greenberg (podologo | podiatrist)

Sid Grant (dance host)

Monica Reyes (massaggiatrice | massage therapist)

Seth Krakauer (job coach)

Mark Hanafee (guardia costiera U.S.A | U.S. coast guard)

Darek Mazurowski (ragazzo alla pari | male au pair)

James Fitzgerald (imprenditore | entrepreneur)

Ella Alphonse (badante | home attendant for the elderly)

Mark Baker (promoter di night club | promoter for night clubs)

Beate S. Gordon (autore della costituzione | constitution writer)

Jill Rose (chef)

Eric Drath (manager di boxe | boxing manager)

Phil H. and Doris K. (filmmakers)

Tricia Kaye (designer)

Patrick F. Molloy (falegname | furniture craftsman)

El Husey (musicista | musician)

Joe Soll (psicoterapeuta per persone adottate | psycho therapist for adoptee)

Phil Beder (autista per utenti in sedia a rotelle | driver for wheelchair users)

Shane Hong (inventore | inventor)

Reza Namazi (agente immobiliare | real estate broker)

Julia P. Jones (direttore di scena | stage manager)

Mary Barknecht (attivista per la vita spartana | frugal life activist)

Barry Jetter (proprietario di negozio di mobili riciclati | junk furniture shop owner)

Brooks Singer (proprietario di libreria caffè | book cafe owner)

Catherine Schuller (modella plus-size | plus-size model)

Rory Schmidt (soldato | soldier)

Diane Brown (mercante d'arte | art dealer)

Eric Stuart (ADR director di anime | ADR director for Anime)

Margaret and Michael (giornalista | nature journalists)

Steve Cannon (poeta e scrittore | poet/writer)

Daryl Khan (collaboratore del New York Times | stringer for the New York Times)

Jerry Dominguez (attivista | activist)

Amy Goodman (Democracy Now!)

FILM A SOGGETTO

FICTION FILM

The Flicker, 17', 16mm, 1997

Freezing Sunlight, 85', 16mm, 1996

A Night in New York, 10', 16mm, 1995

A Flower and a Woman, 5', 16mm, 1995

KAZUHIRO SODA

A FLOWER AND A WOMAN

Il primo cimento ufficiale di Soda Kazuhiro, realizzato ancora durante gli anni di studi presso la School of Visual Arts di New York. Un piccolo apologo – nel quale si ritrova in filigrana l'origine orientale e la cultura sulle tradizioni religiose del regista – apparenta nella materia dei corpi e nella dinamica del simbolo una giovane donna e un fiore, dal loro contemporaneo sbocciare fino al compimento dei loro destini paralleli: per la donna l'incontro con un uomo e la maternità, per il fiore, reciso e gettato, la nuova vita, moltiplicata, nel rifiorire di un'aiuola. (s.g.)

The first official endeavour at film of Soda Kazuhiro, realized while he was still studying at the New York School of Visual Arts. The film-maker's origins and culture on religious traditions transpire in this little apologue. A young woman and a flower are matched, thanks to the stuff of the bodies and the dynamics of symbolism, from their simultaneous blossoming to the accomplishment of each other's destiny: for the woman, meeting a man and achieving motherhood, for the flower – cut and thrown away – new, multiplied life when a flowerbed blooms again. (s.g.)



USA, 1995, 5', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Liz Storandt
Montaggio: Kazuhiro Soda
Direzione artistica: Greg Vena
Musica: Moto Osada
Con: Karin Bottomley, Emanuele Secci
Produzione: Adrian Goycoolea

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

USA, 1995, 10', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Sceneggiatura: Kazuhiro Soda
Fotografia: Luke Chen
Montaggio: Kazuhiro Soda
Musica: Yoshio Itagaki
Con: Masayasu Bobby Nakanishi,
Orville McCarter, James Pugliese,
Abel Castro, Isabel Lin, Jina Oh,
Kayoko Takahashi, Ariel Latte,
Richard Gould, Dell Hallman,
Timothy Offor, Bob Morein, Kiyoko
Kashiwagi
Produzione: Jon Simonetta

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE



KAZUHIRO SODA
**A NIGHT
IN NEW YORK**

Il secondo cortometraggio girato da Soda durante gli anni degli studi di cinema a New York, è un bizzarro, onirico *divertissement*, vagamente autobiografico che tratteggia, tra il bozzetto e la vignetta satirica, l'esperienza di un avventore orientale che si ferma a mangiare in un fast food della metropoli statunitense. Il ristorante, che si trasforma gradualmente in un caravanserraglio, una galleria di personaggi antropologicamente coloriti al punto d'essere grotteschi, serve di nuovo (dopo la metafora del corto precedente) come figura retorica, come analisi di una parte per descrivere il tutto: la città diventa – nel gioco dei rimandi – il luogo d'elezione per la mescolanza e la convivenza di molte possibili diversità. Nel film fa la sua prima breve apparizione Kiyoko Kashiwagi, danzatrice e coreografa, compagna del regista nonché sua principale collaboratrice nella produzione e realizzazione dei suoi "Observational Films". (s.g.)

The second short directed by Soda during his film studies in New York is a bizarre, onirical, and vaguely autobiographical *divertissement*. The film, in-between sketch and satirical vignette, outlines the experience of an eastern customer who ventures in a fast food of the north-American metropolis. The diner is gradually transformed into a caravanserai, a gallery of anthropologically colourful, even grotesque characters, and serves – again, after the previous short's metaphor – as a figure of speech, the analysis of one part to describe the whole: in the game of references, the city becomes the ideal place for the mix and coexistence of many possible diversities. The film features briefly for the first time Kiyoko Kashiwagi, a dancer and choreographer, the film-maker's partner and main collaborator in the production and realization of his Observational Films. (s.g.)

Un ragazzo e una ragazza dividono un appartamento a New York. Lui è americano e studia cinema, lei è serba e studia chimica. Un lontano cugino viene a turbare la loro pallida, fragile routine, scoprendosi ben presto costretto nel ruolo di terzo incomodo. Per questo e per una sua più generale inconcludenza (incontra una vecchia fiamma ma viene rifiutato) e irrequietezza, finisce per strada, a esplorare la città con una piccola macchina fotografica tra le mani. Lungometraggio d'esordio di Soda Kazuhiro, come e più di altri film animato da suggestioni e istanze autobiografiche (il riferimento chiaro ed esplicito è agli anni da studente presso la SVA, ai quali pure rimanda il cameo di Vojtěch Jasný, regista ceco, tra i docenti preferiti di Soda), mette insieme il rispetto filologico dei canoni del cinema indie statunitense (il bianco e nero, i laconici dialoghi stralunati, l'ironia amara, la metadiscorsività esplicita) e una dissonante traccia sotterranea d'intima malinconia. Un inconsueto incrocio tra il *bildungsroman* e la sinfonia urbana che sembra volersi concentrare sul processo creativo del giovane regista e sulla costruzione del suo primo film, ma che si distrae poi volentieri seguendo le peregrinazioni metropolitane dello sconclusionato cugino fotografo, dedicando ai suoi scatti (frutto in realtà dell'occhio del regista), e dunque alla rivelazione finale del suo punto di vista, gli ultimi minuti prima dello schermo nero. (s.g.)

A boy and a girl share a small flat in New York. He is American and is studying film, she is Serbian and is studying chemistry. A distant cousin arrives and unsettles their pale, fragile routine, until he finds out he's stumbled in the role of the third wheel. For this reason, and because of his general inconclusiveness (he meets an old flame but is rejected) and restlessness, he ends up in the streets, exploring the city with only a small photo camera. Soda Kazuhiro's debut feature is driven by autobiographical suggestions and issues just like and possibly more than other films of his, including the clear, explicit reference to his years as a student at the SVA and the cameo of Vojtěch Jasný, a Czech film director and one of Soda's favourite teachers. Philological respect of the US indie cinema's canons (black & white; laconic, surreal dialogues; bitter irony; explicit meta-conversationalism) is combined with a dissonant undercurrent of inner melancholy. This unusual crossover between Bildungsroman and city symphony seemingly aspires to focus on the young film-maker's creative process and the realization of his first film, but then becomes gladly distracted by the metropolitan wandering of the ditzzy cousin-photographer, devoting the last minutes before the screen turns to black to his pictures - actually taken by the film director - thus revealing his point of view. (s.g.)



KAZUHIRO SODA
**FREEZING
SUNLIGHT**

USA, Giappone, 1996, 85', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Sceneggiatura: Kazuhiro Soda
Fotografia: Luke Chen
Montaggio: Kazuhiro Soda
Con: Avocado, Steven Corsano,
Vojtech Jasný, Kiyoko Kashiwagi,
GiGi Madl, Jelena Matic, James
Quaranta, Riki Sono, Jason Valk
Produzione: Jon Simonetta

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

USA, 1997, 17', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Sceneggiatura: Kazuhiro Soda
Fotografia: Luke Chen
Montaggio: Kazuhiro Soda
Musica: James Quaranta, Chris Cardillo
Cast: James Quaranta, Steven Corsano, Jacqueline Christy, Kiyoko Kashiwagi
Produzione: Jon Simonetta

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

KAZUHIRO SODA THE FLICKER

Seguito ideale del lungometraggio d'esordio *Freezing Sunlight*, è l'ultimo film a soggetto firmato da Soda. Un racconto minimo che segue un giovane fotografo per le vie di New York (James Quaranta, lo stesso attore, forse addirittura lo stesso personaggio che nel film precedente visitava la metropoli usando la macchina fotografica come un taccuino), fino all'incontro con un misterioso sconosciuto dagli occhi chiusi che il giovane fotografa con accanimento, perdendo però l'attimo cruciale nel quale l'uomo apre gli occhi e lo fissa per un istante. Istante che il fotografo cerca di ritrovare osservando gli scatti (per la seconda volta opera dello stesso Soda) sviluppati e messi in sequenza, senza successo. Esplicito tributo al *Blow Up* di Antonioni, nel film s'insinuano dilemmi e turbamenti sulla capacità dell'immagine di registrare la realtà, di riprodurla afferrandone l'essenza, che saranno poi all'origine e alla base del successivo lavoro sugli "Observational Film". Di nuovo Kashiwagi Kyioko – compagna del regista - attraversa l'inquadratura danzando, per la prima volta un gatto fa la sua discreta apparizione rilanciando lo sguardo verso un vago fuori quadro. (s.g.)

An ideal sequel to his debut feature, *Freezing Sunlight*, this is the last feature short signed by Soda so far. A minimal story in which a young photographer walks in the streets of New York (James Quaranta, the same actor, possibly the same character who visited the metropolis using the photo camera like a notebook in the previous film) until he meets a mysterious stranger who keeps his eyes shut. The photographer takes several pictures of him, but misses the crucial moment when the man opens his eyes and stares at him for an instant. He will rummage through his own photographs (once again, taken by Soda himself) to find this instant, developing and sequencing the pictures – unsuccessfully. Dilemmas and uneasiness about the capacity of recording reality on the part of the image, reproducing it while also grasping its essence, worm their way into this explicit tribute to Antonioni's *Blow Up*. In fact, these feelings will give way to Soda's following work, i.e. his observational cinema. Again, we see Kashiwagi Kyioko, the film-maker's partner, dancing across a shot, while for the first time a cat appears discreetly, glancing vaguely off screen. (s.g.)



Poco dopo essersi licenziato dalla televisione per la quale lavorava negli Stati Uniti - la NHK - Soda inizia i preparativi per tornare in Giappone e girare quel che sarebbe dovuto essere il suo primo "Observational Film", *Mental* (allora ancora provvisoriamente nominato *Mental Illness*). In quei giorni viene a sapere che Yamauchi Kazuhiko, suo compagno di studi divenuto nel frattempo un inconsueto quarantenne che si guadagna da vivere vendendo monete e francobolli, senza alcun tipo d'esperienza politica pregressa, è stato candidato dal Partito Liberal Democratico – potente partito conservatore di governo – al consiglio municipale di Kawasaki, cittadina non lontana da Tokyo. Così decide d'impulso di anticipare la sua partenza da New York e seguire Yamauchi lungo la sua prima campagna elettorale. Dopo dodici giorni di riprese e dieci mesi di montaggio, vede la luce l'Observational film #1. Prima che il suo manifesto di regole contro il documentario standardizzato diventi un decalogo, Soda sperimenta il suo metodo rigoroso: solo a manovrare la camera e registrare il suono, senza alcuna pianificazione preventiva né processo di scrittura, il regista si lascia precipitare negli incontri, nelle apparizioni in pubblico, nelle bizzarre attività di promozione in giro per la città, nelle ore di frenesia in ufficio, accanto al telefono, e in quelle, poche, passate a riposare appena qualche metro più in là della scrivania, producendo uno sguardo soggettivo ma che non smette d'interpellare a ogni momento tanto il processo che testimonia quanto la posizione che lo spettatore è chiamato a occupare criticamente e liberamente. (s.g.)

After quitting his job at the US branch of NHK, Japan Broadcasting Corporation, Soda began preparations to go back to Japan and film what should have been his first observational film, *Mental* (whose working title was *Mental Illness*). In the same period, he found out that Yamauchi Kazuhiko, a former schoolmate and now an outlandish 40-year-old seller of coins and stamps, with no previous political experience whatsoever, was running as candidate for the powerful majority right-wing party, the Liberal Democratic Party, at the town council of Kawasaki, a small town not far from Tokyo. On impulse, he decided to move up his departure from New York and follow Yamauchi during his first electoral campaign. After a twelve-day shoot and a ten-month editing process, Observational Film #1 was completed. Before his manifesto of rules against standardized documentary becomes the "ten commandments", Soda experiments with his rigorous method: shooting with his camera and recording the sound all on his own, with no shooting schedule and no writing process, the film-maker plunges into the meetings, the public appearances, the bizarre promotional activities around town, and those frenzied hours spent in the office, beside the telephone, as well as those – fewer – spent resting a few inches away from the desk. He produces a subjective gaze that never gives up questioning the process he witnesses and the position that the viewer is invited to take, critically and freely. (s.g.)

USA, Giappone, 2007, 120', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Kazuhiro Soda
Montaggio: Kazuhiro Soda
Suono: Kazuhiro Soda
Con: Kazuhiko & Sayuri Yamauchi, Prime Minister Junichiro Koizumi.
Produzione: Laboratory X, Inc.

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

OBSERVATIONAL FILM #1

Giappone, 2008, 135', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Kazuhiro Soda
Montaggio: Kazuhiro Soda
Suono: Kazuhiro Soda
Produzione: Laboratory X, Inc.

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

OBSERVATIONAL FILM #2

KAZUHIRO SODA SEISHIN MENTAL

Girato nell'autunno del 2005 e nell'estate del 2007 presso il centro psichiatrico Chorale di Okayama e poi montato in dieci mesi a New York, il secondo "Observational Film" di Soda Kazuhiro nasce dalla conoscenza con la madre di sua moglie, Kashiwagi Hiroko, fondatrice di un'associazione di volontariato che assiste disabili e anziani. Grazie alla sua intercessione, Soda ottiene il permesso di entrare nelle stanze dove i medici ricevono i pazienti e riprendere i pochi che tra loro vivono la propria condizione senza nascondersela ai colleghi di lavoro, agli amici, ai parenti e che accettano di essere seguiti nella loro routine quotidiana dal regista e dalla sua videocamera. Senza pregiudizi né missioni prestabilite, Soda avvicina i pazienti psichiatrici – afflitti dalle più disparate patologie e malanni – ascoltandone le storie dolorose, registrandone i segni vitali unici e luminosi, accogliendone le diverse reazioni all'obiettivo, gli sguardi supplichevoli, l'indifferenza apparente, le ironiche provocazioni, i gesti gentili; osserva il loro scambio ordinato e preciso con il medico, gli sforzi quotidiani per ritrovare un equilibrio sempre in bilico, senza il ricorso alla voce di commento né al rassicurante impiego di musiche e didascalie, nel tentativo rigoroso di rompere i vincoli stretti e violenti di un tabù. (s.g.)

Filmed in autumn 2005 and summer 2007 at the Okayama psychiatric centre Chorale, and edited for ten months in New York, Soda Kazuhiro's second observational film derived from meeting his wife's mother, Kashiwagi Hiroko, who founded a volunteering association to take care of the disabled and the elderly. Thanks to her intercession, Soda obtained the permit to shoot in the rooms where doctors receive their patients and film the few among those who experience their condition without hiding it from their co-workers, friends, and relatives and agreed to be followed in their daily routine by the film-maker and his video camera. Free of preconception and pre-established missions, Soda approaches psychiatric patients suffering from very diverse pathologies and diseases by listening to their painful stories, recording their unique, luminous vital signs, embracing their different reactions in front of the camera, their beseeching eyes, their apparent indifference, their ironic provocations, their kind gestures; he observes their orderly, precise exchanges with the doctor, the daily effort to reconquer a balance constantly on the edge, without ever resorting to voice-over comment or reassuring music and captions, with the rigorous aim to break the narrow, violent constraints of taboo. (s.g.)



Nell'estate del 2009, un festival di cinema coreano invita Soda Kazuhiro a girare un corto sul tema della pace e della convivenza. Il regista sceglie di seguire i genitori della sua compagna nella loro attività di assistenza ai vecchi e ai disabili della piccola città in cui vivono. Dopo un processo produttivo mai così rapido e lieve, è pronto uno dei film più cari al regista, il più breve degli "Observational Film", l'unico che derivi la sua esistenza – anche se in modo obliquo e indiretto – dall'invito a lavorare su un tema prestabilito e l'unico a esser fuori dalla numerazione che definisce e ordina tutti gli altri lungometraggi documentari: *Peace* è l'Observational Film "extra", una elegia minima sulla ricchezza della vita semplice e sulla necessità del servizio e della solidarietà come fondamento della convivenza secondo la natura dell'essere umano. Lo sguardo del regista si abbandona all'atmosfera sospesa e rarefatta, ai ritmi lenti e ai gesti ripetitivi ma accurati di un uomo e una donna già maturi che con grazia e determinazione accudiscono esseri umani e animali, dentro un tempo aperto nel quale la fragilità e il bisogno disegnano forme di una armonia intima e segreta. Tutt'altro che casuale nel film la presenza tanto massiccia ed esplicita di gatti, la firma simbolica di un'artista dell'osservazione e dell'ascolto discreti. (s.g.)

In the summer of 2009, a Korean film festival invited Soda Kazuhiro to realize a short film on the themes of peace and social harmony. The film-maker decided to follow his partner's parents, who are involved in the care of the elderly and disabled in the small town where they live. After an unusually swift, easy production process, one of the films beloved by Soda was ready. It is the shortest among his observational films, and the only one that took shape – however obliquely and indirectly – after being invited to work on a pre-established theme. On top of this, *Peace* is also not numbered according to the order that defines his other feature documentaries: it is the 'extra' observational film, a minimal elegy on the wealth of simple life and the necessity of serving and caring as the foundation of coexistence according to the nature of human beings. The film-maker's gaze wanders in the suspended, rarefied atmosphere and loses itself in the slow rhythms and repetitive, but accurate, gestures of a man and a woman who are mature too. However, with gracefulness and determination they take care of human and animal beings within an open time in which fragility and need outline the forms of an inner, secret harmony. Not coincidentally, the film explicitly features a great number of cats, the symbolic signature of an artist characterized by discrete observation and listening. (s.g.)

Giappone, USA, Corea del Sud,
2010, 75'

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Kazuhiro Soda
Montaggio: Kazuhiro Soda
Suono: Kazuhiro Soda
Con il supporto di: DMZ Korean
International Documentary
Festival
Produzione: Laboratory X, Inc.

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

OBSERVATIONAL FILM EXTRA

Giappone, USA, 2012, 172', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Kazuhiro Soda
Montaggio: Kazuhiro Soda
Suono: Kazuhiro Soda
Produzione: Laboratory X, Inc.

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

OBSERVATIONAL FILM #3

KAZUHIRO SODA ENGEKI 1 THEATRE 1

Nell'ottobre del 2000, a New York, Soda Kazuhiro assiste per la prima volta a uno spettacolo del drammaturgo giapponese Hirata Oriza, il consideratissimo e molto premiato *Tokyo Notes*. Nasce in lui un grande interesse e un'ammirazione per il metodo di Hirata che ricostruisce minuziosamente - attraverso un lungo, faticoso e maniacale esercizio artificioso - la vita quotidiana, la realtà comune sulla scena. L'interesse e l'ammirazione si confermano e intensificano nel 2006, durante un altro passaggio a New York di Hirata e della sua compagnia Seinendan. Così, quando nel 2008 un amico attore gli fa sapere di essere entrato nella compagnia, Soda decide di dedicare un progetto cinematografico al maestro giapponese. Dal luglio 2008 al marzo 2009 gira 307 ore che poi studia e monta in due anni, scegliendo di ricomporle in due diversi film. Nel primo, Soda versa un'analisi dettagliata del processo creativo di Hirata, del suo rapporto con gli attori e con gli altri collaboratori, dalla progettazione alla messa in scena, di nove diversi spettacoli. Un'articolata, approfondita analisi del metodo di un autore/artista che mira a svelare sul palcoscenico l'artificio del rito sociale in Giappone attraverso una sintesi maniacalmente esatta dell'impressione di realtà. (s.g.)

In October 2000, in New York, Soda Kazuhiro saw a play by Japanese playwright Hirata Oriza for the first time. It was the acclaimed, prize-winning *Tokyo Notes*, which elicited his interest in and admiration for Hirata's method - a meticulous reconstruction of daily life and ordinary reality on the stage by way of a long, tiring, and manic artificial exercise. His interest and admiration strengthened in 2006, during another New York run of Hirata and his acting company, Seinendan. Therefore, when in 2008 a friend of his told him he had joined the company, Soda decided to realize a film project about the Japanese maestro. He shot from July 2008 to March 2009 accumulating 307 hours footage, which he scrutinized and edited for two years. The outcome was two separate films. The first one is a detailed analysis of Hirata's creative process, his relationship with the actors and other collaborators, from the planning phase to the staging of nine different shows. The method of an author/artist is articulately, painstakingly broken down to expose the artifice of Japan's social ritual on stage by way of a maniacally exact synthesis of the impression of reality. (s.g.)



KAZUHIRO SODA ENGEKI 2 THEATRE 2

Scrive Soda Kazuhiro nelle sue note alla coppia di film dedicati alla figura e all'opera di Hirata Oriza che se il primo è concentrato sul mondo del drammaturgo e regista giapponese, sull'analisi del suo metodo e del suo lavoro con gli attori e con i collaboratori, il secondo è invece concentrato sul rapporto con il mondo esterno - tanto rispetto al laboratorio chiuso della compagnia quanto all'orizzonte compatto della nazione nipponica -, sul suo impegno da produttore e organizzatore, sul suo modo di dialogare con i politici e con i responsabili di istituzioni e imprese culturali, sull'attività di educatore nella scuola e le sue idee di strategia culturale. Senza che la linea cronologica costituisca mai riferimento primario né per la successione dei due film né per la loro composizione interna, in essi Soda trova un ordine e una forma al suo studio su Hirata, nella figura del quale forse, almeno in qualche momento, arriva a specchiarsi: quando ne osserva la quotidiana operosa battaglia per la sopravvivenza economica della sua compagnia, o quando ne registra le dichiarazioni riguardo il senso culturale e politico del suo vasto, incessante, rigoroso e meticoloso lavoro d'artista. (s.g.)



In his notes to the film pair dedicated to the figure and work of Hirata Oriza, Soda Kazuhiro wrote that while the first one is focused on the world of the Japanese playwright and film director, analysing his method and work with actors and collaborators, the second one deals with his relationship with the world outside both the closed domain of the acting company and the compact borders of the Japanese nation as well as Hirata's commitment as producer and organizer, his dialogue with politicians and people in charge of cultural institutions and businesses, his activity as educator in schools, and his ideas on cultural policies. The timeline does not constitute a primary reference in terms of either succession of the two films or internal composition. However, they offer an order and a form to the study of Hirata conducted by Soda, who perhaps, at times, identifies with his subject: for example, when he observes the daily, laborious fight for Hirata's company's financial survival, or when he records his declarations about the cultural and political meaning of his vast, unceasing, rigorous, and meticulous artistic work. (s.g.)

USA, Giappone, 2012, 170', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Kazuhiro Soda
Montaggio: Kazuhiro Soda
Suono: Kazuhiro Soda
Produzione: Laboratory X, Inc.

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

OBSERVATIONAL FILM #4

USA, GIAPPONE, 2013, 149', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Kazuhiro Soda
Montaggio: Kazuhiro Soda
Suono: Kazuhiro Soda
Produzione: Laboratory X, Inc.

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

OBSERVATIONAL FILM #5

KAZUHIRO SODA SENKYO 2 CAMPAIGN 2

Primavera 2011, due settimane dopo l'incidente nucleare di Fukushima. Mentre si trova a Hong Kong per un festival, Soda Kazuhiro viene a sapere che Yamauchi Kazuhiko, il protagonista di *Campaign*, si è candidato di nuovo – questa volta come indipendente – alle elezioni comunali di Kawasaki. Tre giorni dopo, il regista è già in Giappone a riprendere la seconda campagna elettorale del suo vecchio compagno di studi, ben consapevole che il suo metodo d'osservazione dovrà fare i conti con un'agenda d'impegni del "suo" candidato ridotta quasi solo all'affissione di manifesti e all'invio e consegna di centinaia di cartoline. In nove giorni di riprese Soda registra – di nuovo unico membro della troupe – quarantuno ore di girato che finirà di montare solo dopo il ritorno al governo dell'LDP, il Partito Liberal Democratico – responsabile morale del disastro a Fukushima nonché strenuo sostenitore dell'energia nucleare – vittorioso alle elezioni nazionali del dicembre 2012. Questa volta "Yama-san" gareggia da solo, restando quasi del tutto fuori dal recinto dell'agone, così il film di Soda, che lo segue ancor più da vicino del precedente, articola un diario critico del Giappone a più dimensioni: al ritratto di una nazione che cerca di reagire allo shock di una catastrofe che è anche e soprattutto la scoperta del tradimento di una intera classe dirigente, si intreccia e sovrappone l'analisi della crisi di un paese attraverso l'analisi della crisi del suo sistema politico. (s.g.)

Spring 2011, two weeks after the Fukushima nuclear disaster. Soda Kazuhiro is in Hong Kong for a film festival and finds out that Yamauchi Kazuhiko, the protagonist of *Campaign*, is running again for the town council of Kawasaki, this time as independent. Three days later, Soda is back in Japan to film the second electoral campaign of his former schoolmate, knowing that his observational method will have to cope with the agenda of 'his' candidate, now reduced to almost only billposting and shipping/delivering hundreds of postcards. Over nine days shooting, one-man-crew Soda shoots forty-one hours footage that will only be edited after the Liberal Democratic Party – who are morally responsible for the Fukushima incident and staunch supporters of nuclear energy – wins the 2012 general elections and returns to rule the country. This time, "Yama-san" runs on his own, remaining almost always out of the playing field. Therefore Soda, who follows him up close, closer than he did in the previous film, manages to put together a critical, multi-dimensional journal of Japan: the portrayal of a nation trying to come to terms not only with the shock of a disaster, but also and mostly with the discovery of the betrayal committed by an entire ruling class, is intertwined and juxtaposed with the analysis of the crisis of a country via dissecting the crisis of its political system. (s.g.)



KAZUHIRO SODA KAKI KOUBA OYSTER FACTORY

Il più recente degli "Observational Film" di Soda Kazuhiro è la prima parte di un dittico (la seconda parte del quale, *Inland Sea* è ancora inedita) e al contempo il nuovo capitolo, la sezione più prossima di un atlante cinematografico sul Giappone contemporaneo iniziato con *Campaign* e ancora in via di costruzione e aggiornamento continui. Di nuovo Soda lavora su una porzione di mondo vicina e circoscritta: Ushimado è il paese di nascita di Kashiwagi Hiroko, la madre di Kiyoko, compagna del regista. Lì Soda trascorre del tempo in riva al mare, lì incontra un pescatore che possiede e gestisce una piccola società di allevamento di ostriche. Così, nell'autunno del 2013, decide di iniziare il progetto di un nuovo film seguendo i giorni che si svolgono dentro e intorno allo stabilimento sul mare, tra il veloce armeggiare dei coltelli che sgusciano molluschi, i racconti del successore del vecchio proprietario, fuggito dalla regione colpita dallo tsunami del 2011, l'arrivo dei lavoratori cinesi, venuti a fare il lavoro che i giapponesi non fanno più, e la silenziosa ricorrente presenza di alcuni gatti (che mediano l'incontro con il vecchio pescatore protagonista insieme alla moglie del film successivo). Così, dopo tre settimane di riprese e nove mesi di montaggio, Soda scrive un altro pezzo del suo lungo *work in progress* sul Giappone di questo tempo, osservando il riordinarsi di una nazione costretta al cambiamento negli elementi minimi di un piccolo ambiente di provincia, come in una grande e precisa sinecdoche dello sguardo. (s.g.)

Soda Kazuhiro's latest observational film is at once the first part of a diptych (whose second part, *Inland Sea*, is yet to be released) and a new chapter of the cinematic atlas of contemporary Japan that was initiated with *Campaign* and which is constantly being constructed and updated. Again, Soda works on a close, delimited portion of world: Ushimado, the birthplace of Kashiwagi Hiroko, the mother of the film-maker's partner, Kiyoko. Soda spends time on the sea shore, where he meets a fisherman who owns and manages a small oyster rearing company. In autumn 2013, he decides to launch a new project filming the days that unfold inside and outside the factory on the sea, between the swift knifework to shuck the mussels and the stories told by the manager, who took over the company after the old owner fled from the region in the aftermath of the 2011 tsunami. His camera portrays the Chinese labourers, who arrived to do jobs the Japanese won't take anymore, and the quiet, recurring presence of cats (who act as mediators for the encounter with the main characters of the following part, the old fisherman and his wife). After three weeks' shooting and nine months' editing, Soda has composed another piece of his long work in progress on the Japan of the present, observing how a nation gets back together after being forced to change through the minimal elements of a small province framework, like in a big, precise synecdoche of the gaze. (s.g.)

USA, Giappone, 2015, 145', col.

Regia: Kazuhiro Soda
Fotografia: Kazuhiro Soda
Montaggio: Kazuhiro Soda
Suono: Kazuhiro Soda
Produzione: Laboratory X, Inc.

Contatto: Laboratory X, Inc.
Email: kiyoko@laboratoryx.us,
soda@laboratoryx.us

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

OBSERVATIONAL FILM #6



FESTIVAL DEI POPOLI
ALL'ISTITUTO FRANCESE
FESTIVAL DEI POPOLI
AT THE INSTITUT FRANÇAIS
OF FLORENCE



Austria, Francia, Liechtenstein,
2017, 72', col.

Regia: Bernhard Braunstein
Fotografia: Adrien Lecouturier
Montaggio: Roland Stöttinger
Suono: Nicolas Joly, Clément
Maléo, Alexandre Andriillon,
Philippe Schillinger, Nicolas Joly
Musica: Lucile Chaufour
Produzione: schaller08,
Supersonicglide

Contatti: Bernhard Braunstein
Email:
bernhardbraunstein@yahoo.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato a Salisburgo, Bernhard
Braunstein ha studiato presso
la Facoltà di Scienze della
Comunicazione. Vive tra Parigi
e Salisburgo e lavora come
montatore, cameraman e
documentarista. *Atelier de
conversation* è il suo primo
lungometraggio documentario.

Born in in Salzburg, Bernhard
Braunstein studied at the
Communication Sciences
department, lives in Paris
and Salzburg and works as an
editor, camera operator and
documentary filmmaker. *Atelier
de conversation* is his first
feature-length documentary.

Filmografia
2017: *Atelier de conversation*
2016: *The Benevolent Dictator*
2013: *Sleeping Image*
2008: *Pharao Bipolar*
2006: *Reisen im eigenen Zimmer*
2003: *Kopfbahnhof*



BERNHARD BRAUNSTEIN ATELIER DE CONVERSATION

Personne provenienti da diverse regioni del mondo si incontrano settimanalmente presso l'Atelier de conversation della Biblioteca pubblica del Centre Pompidou di Parigi per parlare il francese. Rifugiati di guerra, uomini d'affari, studenti, vittime della persecuzione politica: queste persone apparentemente tanto distanti si incontrano per parlare la nuova lingua e fare conoscenza reciproca. "Sono affascinato dai piccoli gesti, dai volti diversi, dalle storie dietro i volti e da come le persone interagiscono tra loro, come ascoltano e parlano, come comprendono, si fraintendono, fanno gruppo e sorridono". [B. Braunstein] *Atelier de conversation* è un film girato in un luogo in cui i confini personali, sociali e culturali si dissolvono e dove fioriscono quelle relazioni elementari che svelano mondi umani infiniti e continenti mentali in avvicinamento, in un tempo in cui la globalizzazione banalizza i rapporti tra gli individui con l'illusione di essere nati compiuti. Talvolta, il film documentario produce un livello immateriale dell'immagine assai più potente, complesso e rivelatore dell'immagine stessa: è il caso di questo splendido lavoro osservativo di Bernhard Braunstein. (p.m.)

People from all over the world meet on a weekly basis at the Atelier de conversation that is open for everyone at the Centre Pompidou Public Library in Paris to practice their French. Refugees of war, businessmen, students, and victims of political persecution – apparently very distant people – get together to speak the new language and know each other. "I am fascinated by the small gestures, the diverse faces, the stories behind the faces and how people interact with one another, how they listen and talk, how they understand as well as misunderstand each other, how they group – and smile." [B. Braunstein] *Atelier de Conversation* was filmed in a location in which social and cultural borders dissolve; there blossom those elementary relationships that unravel approaching human worlds and mental continents at a time when globalization trivializes rapports under the illusion that we were born all finished. It may happen that documentary films produce an immaterial level of imagery much more powerful, complex, and revelatory than the image itself, as is certainly the case with this wonderful observational work by Bernhard Braunstein. (p.m.)



ELITZA GUEORGUIEVA CHAQUE MUR EST UNE PORT EVERY WALL IS A DOOR

Una donna guarda dei vecchi nastri VHS: una trasmissione televisiva, di attualità. Gli anni Ottanta in Bulgaria. La trasmissione è condotta da una giornalista, la madre della donna che sta guardando i nastri. È il 1989, la dissoluzione del muro, la fine del secolo breve. La trasmissione segue gli eventi e affronta il cambiamento radicale del Paese. I volti, le parole, i corpi cambiano davanti ai nostri occhi, e, allo stesso tempo, la memoria della regista si riattiva, riattraversa quegli eventi vissuti quando era bambina. In un corto circuito particolare, gli eventi collettivi si riflettono nelle vite di alcune persone che comunicano, o si ritrovano attraverso delle immagini tremolanti, eppure tracce potenti di un radicale cambiamento (d.d.): "I miei commenti volontariamente ingenui si prendono carico degli elementi mostrati negli archivi, ma mostrano ancora uno scarto, un ritardo. Così il film esplora il doppio movimento di una bambina che cresce con quello di una società che si emancipa da un regime paternalistico. E rivisita questo grande momento di re-incantamento politico, mettendo in questione il significato delle rivoluzioni fallite e della loro impronta nella nostra vita". [E. Gueorguieva].

A woman is watching a few old VHS tapes, recordings of a current affairs TV show. 1980s Bulgaria. The show's host is a journalist, the mother of the woman who is watching the tapes. It is 1989, the collapse of the Wall, the end of the short century. The TV show follows those events and deals with the radical change occurring in the country. The faces, words, and bodies change in front of our very eyes and, at the same time, reactivate the memory of the film director, who revisits those same events she experienced as a child. In a particular short circuit, collective events are reflected on the lives of those who communicate, or find their selves through a few flickering pictures – but powerful traces of radical change. (d.d.) "My willingly naive comments take responsibility for the elements shown in the footage, but also reveal a gap, a delay. Thus, the film explores the double movement of a child who is growing up along with that of a society emancipating from a patronising regime. It revisits this great moment of political re-enchantment, questioning the meaning of failed revolutions and the imprint they leave in our lives." [E. Gueorguieva]

Francia, 2017, 58', col.

Regia: Elitza Gueorguieva
Montaggio: Mélanie Braux
Musica: Xavier Damon
Produzione: Les Films du Bilboquet

Contatti: Les Films du Bilboquet
Email: eugeniemichelvillette@
lesfilmsdubilboquet.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Elitza Gueorguieva è un regista,
artista e scrittrice. Nata a Sofia e
vive e lavora a Parigi da quindici
anni.

Elitza Gueorguieva is a
filmmaker, artist and writer. She
was born in Sofia and has been
living and working in Paris for
fifteen years.

Filmografia
2017: *Chaque Mur Est Une Port*

Francia, Germania, 2016, 30', col.

Regia: Rabelle Erian, Camille Tricaud

Fotografia: Daniel Schäfer
Montaggio: Nina Ergang
Suono: Rodolfo Silveira
Musica: Ina Meredi Arakelian,
GRASIME, Nikolaus Graf
Produttore: Maximilian
Bungarten
Coproduzione: HFF München

Contatti: Camille Tricaud
Email: camilletricaud@hotmail.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Rabelle Erian ha studiato Arte e Multimedia presso l'Università Ludwig Maximilian di Monaco. Attualmente sta studiando giornalismo documentario e televisivo presso l'Università di Televisione e Film di Monaco.

Rabelle Erian studied Art and Multimedia at the Ludwig Maximilian University in Munich. She is now studying Documentary and Television Journalism at The University of Television and Film Munich.

Filmografia
2016: Couz
2015: U
2014: El Fekr

Camille Tricaud studia regia di documentario presso l'Università di Televisione e Film di Monaco di Baviera in Germania.

Camille Tricaud is a student of Direction for Dokumentarfilm at the University for Television and Film Munich in Germany.

Filmografia
2016: Couz
2015: Sunday Pieces
2015: Morphees Alptraum
2013: ...Und Frische Kennt Keine Grenzen

RABELLE ERIAN, CAMILLE TRICAUD COUZ

Che cosa fareste se aveste 17 anni a Marsiglia, la scuola fosse finita e l'estate sembrasse durare un'eternità? Un gruppetto di ragazzi trascorre notte e giorno in compagnia reciproca. Nel frattempo trasformano le loro storie quotidiane in testi rap. Questo film è un ritratto dell'amicizia e del linguaggio, di un gruppo di persone governato dalle proprie regole e dinamiche. Il ritratto di un tempo, il tempo dell'estate, libero da impegni e aperto al nuovo. "Abbiamo proposto loro l'idea di fare un film insieme. Ovviamente all'inizio hanno pensato che fosse un'idea pessima e hanno riso molto. Ma hanno accettato, forse per curiosità. Noi non sapevamo in quel momento 'su che cosa' sarebbe stato il film, sapevamo solo che volevamo farlo insieme a loro e sentivamo che sarebbe andata bene". [R.Erian, C. Tricaud]

What would you do, if you were 17, in Marseille, school was over and summer felt like an eternity? A group of youth spends day and night together. All the while, their everyday stories are transformed into rap-texts. This film is a portrait of friendship and language. A portrait of a group, with its own rules and dynamics. A portrait of a time, summer time, free of commitments and open for new things to come. "We proposed them the idea of making a movie together. Of course they first thought it was a very bad idea and laughed a lot. But they accepted, maybe because of the curiosity. We didn't know at that time what would the film be 'about', we just knew we wanted to do it together with them and we had the intuition it would be good." [R.Erian, C. Tricaud]



VINCENT DIEUTRE FRÈRE ALAIN EA5

"Caro Alain, sono arrivato a Firenze. Girerò questo film su di te, senza di te, e forse è meglio così. A Firenze, le pareti delle chiese hanno familiarità con la rinuncia, l'ascetismo e la santità. Qui terrò una sorta di diario prendendo esempio da te (Alain Cavalier), che lo sai fare così bene. In una parola, ti ammirerò da lontano. E chi lo sa? Avrò una risposta? Solo per me? Fatta di parole e immagini?". [V. Dieutre]

"Dear Alain, I've arrived in Florence. I will make this film about you, without you, and perhaps it's for the best. The walls of the churches in Florence are familiar with renunciation, asceticism, and holiness. I will keep a sort of diary here taking inspiration from you (Alain Cavalier), who do that so well. In one word, I will admire you from a distance. Who knows? Will I get an answer? For me only? Made of words and pictures?" [V. Dieutre]

Francia, 2017, 66', col.

Regia: Vincent Dieutre
Fotografia: Vincent Dieutre, Alain Cavalier
Montaggio: Mathias Bouffier
Suono: Vincent Dieutre, Alain Cavalier
Produzione: La Huit Production

Contatti: La Huit Production
Email: julien.beaunay@lahuit.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Vincent Dieutre dirige il suo primo film, *Rome Désolée*, nel 1994. I suoi film, che hanno ricevuto numerosi premi, sono documentari e autobiografici. Pieni di musica, pittura e vita personale, esplorano costantemente i confini tra cinema e arte contemporanea, teatro e installazioni. La sua opera completa è disponibile in DVD e è stata oggetto di retrospettive. Il Festival dei Popoli lo ha omaggiato nel 2014 con una sezione dedicata: *Viaggi in Italia con Vincent Dieutre*.

Vincent Dieutre directed his first film, *Rome Désolée*, in 1994. His films, which have garnered numerous awards, are both documentary and autobiographical. Filled with music, painting and Dieutre's personal life, they constantly explore the borders between the cinema and contemporary art, theatrical screening and installation. His entire body of work is available on DVD and has been the subject of retrospectives. Festival dei Popoli homaged him in 2014 with a section dedicated: *Journeys to Italy with Vincent Dieutre*.

Filmografia selezionata
2017: Frère Alain EA5
2015: Viaggio Nella Dopo-Storia
2013: Orlando Ferito
2013: Déchirés/Graves
2012: Jaurès
2008: Despuès de la revolucion
2003: Bologna Centrale
2000: Leçons de ténèbres
1995: Rome désolée

Francia, 2005, 97', col.

Regia: Alain Cavalier
Fotografia: Alain Cavalier
Montaggio: Alain Cavalier
Suono: Florent Lavallée, Xavier Marsais
Produzione: Caméra One, Pyramide Productions

Contatti: Ilaria Gomasca,
Pyramide Productions
Email: ilaria@pyramidefilms.com

Alain Cavalier è uno scrittore e regista francese nato nel 1931. È noto per i suoi film *Thérèse* (1986), *Le filmeur* (2005) e *Irène* (2009).

Alain Cavalier is a French writer and director born in 1931. He is known for his films *Thérèse* (1986), *Le filmeur* (2005) and *Irène* (2009).

Filmografia selezionata
2015: *Le Caravage*
2014: *Le paradis*
2009: *Irène*
2005: *Le filmeur*
2002: *René*
2000: *Vies*
1996: *La rencontre*
1993: *Libera me*
1986: *Thérèse*
1981: *Un étrange voyage*
1979: *Martin et Léa*
1968: *La chamade*

ALAIN CAVALIER LE FILMEUR

Le prime riprese di questo film sono state realizzate nel 1994, il periodo in cui per tenere un diario ho cominciato a preferire alla penna la macchina da presa. Le più recenti risalgono al 2005. Oltre dieci anni della mia vita sono stati condensati in un centinaio di minuti che scorrono sullo schermo. Alla fine dei conti avevo registrato una massa di nastri, la maggior parte dei quali inutilizzabili, improiettabili o incomprendibili. La difficoltà maggiore è stata selezionare e ordinare il girato in modo tale da identificare e dare significato a ciò che non era dicibile. Quando la macchina da presa è utilizzata come uno strumento di azione dal vivo, il commento non c'è. L'obiettivo non è quello di creare significato, ma vivere la propria vita con la macchina da presa. Forse un giorno rimonterò questo materiale daccapo, per dare forma a una storia diversa, e forse migliore, chi lo sa?

The first shots in this film were made in 1994, at which time I started preferring a camera to a pen as a means to keeping a diary. The most recent shots were made in 2005. More than ten years of a life mine have been condensed into one hundred minutes of screen-time. All in all, a mass of tape was recorded, much of it unusable, unshowable or incomprehensible. The difficulty was choosing and ordering the material in such a way as to identify and give meaning to what was unsayable. When a camera is used as a live action tool, there is no commentary. The aim is not to make meaning, but to live your life with a camera. Perhaps, one day, I shall re-edit this material to generate a different story perhaps a better one, who knows?.



**DO
CU
MEN
TA
MA
DRID
2018**

XV FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTALES DE MADRID

DEL 4 AL
14 DE MAYO

**CALL FOR ENTRIES 2018
NOVEMBER - DECEMBER 2017**

www.documentamadrid.com

EFFETTO DOMINO
DOMINO EFFECT



Meuthen

Pöggendorf

Glaser

Grottel

EFFETTO DOMINO SOGNI E INCUBI DEL POTERE CONTEMPORANEO

A CURA DI DANIELE DOTTORINI E VITTORIO IERVESE

“L’immaginazione al potere. Ma quale immaginazione accetterà di restarvi?”
(Ennio Flaiano)

Ogni cambiamento produce a sua volta un cambiamento, ogni azione è in grado di produrre altre azioni. L’effetto domino in definitiva sta tutto in questo meccanismo apparentemente semplice ma che evoca processi complessi e potenzialmente infiniti: la concatenazione di alcuni fattori può produrre un risultato futuro devastante o positivamente sorprendente. Di solito, siamo abituati a vedere gli effetti, spesso drammatici o spiacevoli, di certe azioni senza preoccuparci di quel processo di accumulazione che rende possibili certi fatti improbabili. Schiacciati in un eterno presente, non ci rendiamo conto che l’effetto domino è anche un effetto di potere, di dominio. L’*effetto domin(i)o* evoca immagini, che non sono tanto rappresentazioni del potere, ma appunto la rappresentazione dei suoi effetti, del gioco dei suoi effetti.

Immagini dunque, non del potere, ma dell’effetto che il potere ha o può avere nelle forme di vita. È questo il percorso che abbiamo scelto di seguire quest’anno, trovando connessioni e montaggi, richiami e collegamenti tra film che in modi molto diversi, raccontano l’effetto domi(i)o del potere.

Tanto è stato scritto, detto e filmato sui modi in cui il potere utilizza l’immagine, molto meno di come l’immagine costruisca il potere, lo utilizzi, lo perpetui, lo metta in discussione. Potere e immagine sono diventati un binomio inscindibile, tanto che l’uno tende a dissolversi nell’altra. Così le immagini diventano importanti più per ciò che mettono in relazione che per quello che mostrano.

Negli ultimi 58 anni il Festival dei Popoli ha partecipato a questa costante ascesa, cercando di seguirla e in qualche modo di accompagnarla, a tratti di contrastarla ma rimanendo sempre a stretto contatto con il “reale”. È forse questo il vero senso di questo festival: osservare e interpretare il modo in cui il reale produce il suo immaginario, la sua rappresentazione, le sue allucinazioni; e quindi seguire la genealogia del potere che l’immagine contribuisce a produrre. Si tratta allora di interrogare il cinema, che elabora il mondo attraverso le sue immagini. In modo ancora più potente, il cinema attraversa non solo la genealogia del potere, ma ne mostra anche i lapsus, i sogni e gli incubi, i suoi effetti nella vita quotidiana, nelle mutazioni antropologiche di uomini e donne. È in questo senso che l’immagine del potere si mostra come effetto, come mutazione delle forme di vita, come trasformazione dello sguardo, come icona simbolica e desiderio.

Effetto domino propone una selezione di film che si focalizzano su tre aspetti cruciali per la trasformazione del potere contemporaneo: 1) la figura del **leader** diviso tra la ricerca del carisma necessario e la retorica dell’uomo solo al comando; 2) il rapporto con il **popolo** ovvero la capacità di essere popolari ma anche rischio di “populismo”; 3) l’**immaginario**, inteso come l’esigenza di costruire una narrazione e un orizzonte di senso condiviso.

Effetto domino presenta immagini di archivio, personali o collettive in cui emerge la leggibilità del presente e del passato; storie di vite nascoste di persone care, compromesse con il potere più dittatoriale e repressivo; la cronaca dell’ascesa del populismo; il terrore e la minaccia invisibile; la macchina dello spettacolo che mescola insieme libertà e leggi del mercato; le parole, i gesti e la retorica delle figure politiche; le grandi icone della politica. *Effetto domino* nasce dall’esigenza di fermarsi a riflettere e a condividere l’inquietudine per un potere che produce sempre più incubi e sempre meno sogni. *Effetto domino* è un modo per osservare il nostro tempo come un processo fatto di tessere concatenate tra di loro, processo di cui noi tutti siamo in qualche modo responsabili e coinvolti.

Robert Drew, *Primary*



DOMINO EFFECT DREAMS AND NIGHTMARES OF CONTEMPORARY POWER

CURATED BY DANIELE DOTTORINI AND VITTORIO IERVESE

“Power to imagination. But which imagination will accept to hold it?”
(Ennio Flaiano)

All change produces in turn new change. All action can produce other actions. Ultimately, the domino effect lies in this apparently simple mechanism which, on the other hand, evokes complex, potentially endless processes. The interconnectedness of certain factors can produce a devastating or positively surprising future outcome. We are used to witnessing the often dramatic or unpleasant effects of certain actions but no-one bothers about that process of accumulation that makes certain unlikely events possible. Overwhelmed by an eternal present, we are not aware that the domino effect is also an effect of power and domination. The *domination effect* evokes images that are not so much representations of power but mostly of its consequences and their interplay.

Therefore, we are dealing with images not of power but of the effect that power has or can have on the forms of life. This is the journey we decided to embark on this year, finding connections and mechanisms, references and links between films that, in very different ways, analyse the domin/ation effect of power.

Much has been written, said, and filmed on the ways power uses the image; much less on how images contribute to power, use it, perpetuate it, and question it. Power and image have become an indissoluble duo, to a degree that the one tends to dissolve into the other. Images have become important less for what they show than for what they link together.

Over the past 58 years, Festival dei Popoli has participated in this constant rise trying to follow it and, in some way, accompany it; at times, oppose it, but still remaining close to “the real.” This may be the true rationale of this film festival: to observe and interpret the way in which reality produces its own imagination, its own representation, its hallucinations; therefore, to trace back the genealogy of the power imagination contributes to create. In other words, it’s about questioning cinema, which elaborates the world through its images. Not only does cinema go through the genealogy of power in an even more powerful way, but it also exposes the verbal slip-ups, dreams and nightmares, its effects onto daily life, and the anthropological mutations affecting men and women. In this sense, the image of power comes across as an effect, the mutation of life forms, transformation of the gaze, and symbolic icon and desire.

Ben Lewis, *The Beatles*,
Hippies and Hells Angels:
Inside the Crazy World of Apple



Domino Effect proposes a selection of films focused on three crucial aspects of the transformation of contemporary power: 1) the **leader** figure, split between the quest for the necessary charisma and the rhetoric of the man in full command; 2) the relationship with the **people**, i.e. the capacity of being popular in spite of the “populism” risk; 3) **collective imagination**, i.e. the need of construing a narrative and a shared horizon of meaning.

Israele, 2016, 52', col.

Regia: Tali Shemesh, Asaf Sudry
Fotografia: Asaf Sudry
Montaggio: Daniel Sivan
Suono: Yossi Applebaum
Musica: Tomer Yosef, Tom Darom
Prodotto da: Tali Shemesh, Asaf Sudry, Alma Har'el
Con il sostegno di: The new Israeli film&television fund
Distribuzione: Go2films

Contatti: Hila Chessen, Go2films
Email: festival@go2films.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Tali Shemesh è una pluripremiata regista e produttrice. I suoi documentari, acclamati dalla critica, l'hanno resa una delle registe più influenti d'Israele.

Tali Shemesh is an award-winning director and producer whose critically-acclaimed documentaries have made her one of Israel's most influential filmmakers.

Filmografia selezionata
2016: Death in the Terminal
2013: Disintegration
2011: Awakening
2010: My Parents
2006: The Cemetery Club
2000: TV Dreams
1997: Miss Fat and Beautiful

Asaf Sudry è un importante regista e produttore israeliano e pluripremiato direttore della fotografia per film come *Thirst* (2004) e *Fill the Void* (2013). Asaf Sudry is a renowned Israeli director and producer, and an award winning cinematographer (*Thirst*, 2004, *Fill the Void*, 2013).

Filmografia selezionata
2016: Death in the Terminal
2013: Disintegration
2011: Awakening
1999: Moving Out

TALI SHEMESH, ASAF SUDRY DEATH IN THE TERMINAL

18 Ottobre 2015, un uomo spara in una stazione dei bus nella città di Be'er Sheva, uccidendo due persone e ferendone altre. 18 minuti concitati e pieni di panico, ripresi dalle videocamere di sorveglianza o da un cellulare. Minuto per minuto il regista ricostruisce l'accaduto, si focalizza sulle diverse reazioni, smonta i fotogrammi e raccoglie le testimonianze di chi era presente. C'è chi rimane bloccato dalla paura e chi mette a repentaglio la propria vita per aiutare gli altri in difficoltà, chi cerca un capro espiatorio e chi cerca di mantenere un minimo di lucidità. Le memorie si sovrappongono alle immagini, le versioni si fanno meno coerenti, le certezze sempre meno nette, le verità meno salde. Ciò che sembrava semplice e inequivocabile diventa complesso e denso di dubbi. Quello che poteva sembrare un semplice reportage di un fatto di cronaca si trasforma in un film magnetico e inquietante, in cui lo spettatore è chiamato ad aggiungere il suo sguardo a quello dei testimoni, alla ricerca di una verità non scontata, forse impossibile. *Death in the Terminal* è un film sul nostro tempo, sull'insicurezza che lo pervade e su come la paura mangi l'anima e prenda in ostaggio il senso più profondo del nostro essere umani. (v.i.)

On October 18, 2015, a man began shooting in a bus terminal of the city of Be'er Sheva, killing two people and wounding many others. 18 minutes of confusion and panic that were captured by CCTVs and cell phones. The film director reconstructed the attack minute by minute, focusing on the different reactions, taking apart the film frames, and gathering statements from the witnesses. Some remained frozen with fear, some put their lives in danger to help those in distress, some looked for a scapegoat, and some tried to keep their minds clear. Memories overlap with the pictures, the versions gradually become less coherent, the certainties less strong, the truths less firm. What seemed so simple and self-evident becomes complex, filled with doubts. What seemed a mere report on a news item turns into a complex, riveting, and upsetting film in which the audience is called for adding their gazes to those of the witnesses in search of a non-obvious, perhaps impossible truth. *Death in the Terminal* is a film on our times, on the sense of insecurity that pervades us, and on how fear eats the soul, taking hostage the deepest sense of being human. (v.i.)



LISSETTE OROZCO EL PACTO DE ADRIANA ADRIANA'S PACT

Un film che racconta la propria sfida, il proprio scontrarsi con qualcosa che costringe ogni volta il proprio sguardo a mettersi in questione. La zia preferita della regista, da tempo immigrata dal Cile in Australia, è stata in realtà accusata di essere stata una delle torturatrici di detenuti politici durante il regime di Pinochet, di essere stata, cioè, un membro della DINA, la polizia politica del regime. Lei nega ogni accusa; la nipote decide di filmarla, di iniziare a parlare con lei, di iniziare a indagare per scoprire la verità. Ha luogo allora un corpo a corpo, un duello di sguardi e di parole, dove tutto è sospeso, dove la verità è una continua tensione tra lo sguardo di una regista e quello, misterioso, del suo personaggio, che racconta senza raccontare, che mostra la sua reticenza più che la sua verità. Ma, oltre al rapporto tra una regista e il suo personaggio, si agita quello tra una giovane ragazza e sua zia, che improvvisamente si rivela essere qualcuno profondamente diverso da ciò che appariva. Un film sul segreto, sulla famiglia, la memoria e la Storia e sulla continua ricerca del cinema che cerca di legare insieme il personale e il collettivo (d.d.): "Tutte le famiglie hanno almeno un segreto, e la mia non fa eccezione". [L. Orozco]

A film that makes an account of its own challenge, its tackling with something that forces its gaze to question itself all the time. The film-maker's favourite aunt, who migrated from Chile to Australia long ago, was accused of being one of the torturers of political prisoners during the Pinochet dictatorship; in other words, of being a member of DINA, the regime political police. She denies all charges; her niece decides to film her, begin to talk to her, investigate to find the truth. What happens then is a hand-to-hand combat, a duel of gazes and words, where everything lingers suspended and the truth is a continuous tension between the view of a film-maker and the mysterious one of her character, who narrates without telling, and exposes her reticence rather than her truth. Besides the relationship of a film-maker with her character, what pulses here is that of a young woman and her aunt, who is suddenly unveiled as someone deeply different from what she appeared to be. A film on secret, family, memory, and History as well as the ceaseless research done by cinema, as it tries to connect the personal and collective. (d.d.) "All families have at least one secret, and mine is no exception." [L. Orozco]



Cile, 2017, 96', col.

Regia: Lissette Orozco
Fotografia: Julio Zúñiga, Daniela Ibaceta, Brian Martínez
Montaggio: Melisa Miranda
Suono: María Ignacia Williamson, Cristián Crosgrove
Musica: Santiago Farah
Produzione: Salmón
Producciones - Storyboard Media
Distribuzione: Meikincine Entertainment

Contatti: Lucía Meik & Julia Meik, Meikincine Entertainment
Email: lucia@meikincine.com
julia@meikincine.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Lissette Orozco è nata a Santiago del Cile. Ha studiato cinema specializzando in documentario. È regista e sceneggiatrice. Il suo primo film, *El Pacto de Adriana*, ha debuttato alla 67ma Berlinale, nella sezione panorama.

Lissette Orozco was born in Santiago de Chile. Director, screenwriter and Master in Documentary Film. Her debut film *El Pacto de Adriana* premiered at the 67th Berlin International Film Festival in the Panorama section.

Filmografia
2017: El Pacto de Adriana

Svizzera, 2017, 93', col.

Regia: Samuel Chalard
Fotografia: Patrick Tresch
Montaggio: Karine Sudan
Suono: Stéphane Mercier
Musica: Guillaume Roy
Produzione: Frédéric Gonseth
Productions

Contatti: Samuel Chalard
Email: sachala@blue.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nato a Losanna nel 1973, Samuel Chalard ha realizzato vari progetti per compagnie teatrali e architetti, nonché per musei. Ha realizzato *Luchando frijoles - Cuba de un día a otro* (1997) e *Amateurs* (2007) per la televisione.

Born in Lausanne in 1973, Samuel Chalard developed several projects for theaters troops, architects and museums. He directed *Luchando frijoles - Cuba from One Day to Another* (1997) and *Amateurs* (2007) for television.

Filmografia
2017: Favela Olímpica
2010: Le Prince du Japon
2007: Amateurs
2003: Regards d'enfants
2001: Bamako is a Miracle
1997: Luchando Frijoles

SAMUEL CHALARD FAVELA OLÍMPICA

Rio de Janeiro, da una parte e dall'altra del muro che separa il Parco olimpico in costruzione dalla favela di Vila Autódromo. Nulla impedisce la convivenza tra questi due mondi, ma c'è chi li giudica «incompatibili», a cominciare da Eduardo Paes, il sindaco di Rio, che mette in atto il recupero di quest'area riservata ai poveri. In un primo momento le forze mobilitate sembrano sproporzionate, ma contro ogni aspettativa gli abitanti, determinati, riescono a respingere l'espulsione con una lotta accanita. Con la cerimonia d'apertura dei Giochi olimpici all'orizzonte, per la favela di Vila Autódromo e il sindaco di Rio scatta una corsa contro il tempo.

Rio de Janeiro, both sides of the wall that separates the Olympic Park that is under construction from the favela of Vila Autódromo. Nothing should stop these two worlds from co-habiting, but some deem them "incompatibles", first among them, Rio's mayor Eduardo Paes, who is undertaking a takeback of this area that is home to the poor. The amount of armed personnel present initially seems disproportionate, but against all expectations, the determined inhabitants manage to resist their expulsion, although it takes a pitched battle. With all eyes on the the Olympic Games' opening ceremony, a race against the clock ensues between the favela of Vila Autódromo and the mayor of Rio.



Germania, 2017, 93', col.

Regia: Marc Eberhardt
Fotografia: Marc Eberhardt
Montaggio: Pablo Ben-Yakov
Suono: Simon Peter
Musica: Tobias Burkardt
Produzione: Filmakademie
Baden-Württemberg

Contatti: Marc Eberhardt
Email: marc.eberhardt.filmakademie.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Marc Eberhardt ha ottenuto la laurea in filologia tedesca e in filosofia presso l'Università di Potsdam. Ha studiato presso la Karlsruhe University of Arts and Design. Dal 2013 studia regia e documentario presso la Filmakademie Baden-Württemberg.

Marc Eberhardt holds a BA in German Philology and Philosophy from the University of Potsdam. Studied at the Karlsruhe University of Arts and Design. Since 2013, studying directing and documentary films at Filmakademie Baden-Württemberg.

MARC EBERHARDT MEUTHEN'S PARTY

Jörg Meuthen è uno dei principali esponenti del partito di estrema destra tedesco AfD (Alternativa per la Germania): un uomo gioviale e rassicurante. Meuthen è il volto presentabile di un movimento razzista che percorre la Germania dai grandi centri urbani alla piccola provincia. Il regista Marc Eberhardt segue Meuthen in tutta la campagna elettorale fino all'elezione nel parlamento del Baden-Württemberg. Un'osservazione analitica ma non reticente che dà vita ad un film potente e necessario a riconoscere i meccanismi della retorica e della demagogia che pervadono l'Europa. (v.i.) "Mi sono chiesto come questa retorica di 'non sono un nazista, ma...' possa essere ritornata. In che modo pensano queste persone? Come riescono a rendere, nuovamente, questi risentimenti socialmente accettabili? La mia intenzione era quella di catturare questa atmosfera, in cui forze nazionaliste altisonanti, con l'obiettivo di una rivoluzione di destra, lottano per l'attenzione e la ottengono con gli scandali. Non volevo alimentare questa macchina, perché i media e l'AfD ne avrebbero tratto giovamento. Sono le sottigliezze tra le righe di ciò che vedi e senti che sono importanti. La narrazione lenta, invita la gente a riflettere sul proprio punto di vista guardando il film. Almeno questo è quello che spero". [M. Eberhardt]

Jörg Meuthen is one of the outstanding exponents of the German extreme right-wing party AfD (Alternative für Deutschland), a jovial, reassuring man. Meuthen is the presentable face of a racist current that streams across Germany, from large urban centres to small towns. The film director Marc Eberhardt followed Meuthen throughout his electoral campaign until his election in the parliament of Baden-Württemberg. This analytical, unrestrained observation gives life to a powerful film that serves to recognize the mechanisms of rhetoric and demagoguery pervading Europe. "I started to ask myself, how had this rhetoric of 'I'm not a Nazi, but...' returned? How do these people think? How do they manage to make these resentments socially acceptable again? My intention was to capture this atmosphere, where noisy nationalist forces strive for a right-wing revolution. They strive for attention and generate it with scandals. I didn't want to feed this machinery because the media and the AfD would benefit. It is the subtleties between the lines of what you see and hear that matters. The slow narrative invites people to think about themselves and their own views while watching the film. At least that is what I hope for." [M. Eberhardt]

Filmografia
2017: Meuthen's Party
2016: Reception Center
2015: Herzlich Willkommen
2015: Das Herz Von Stuttgart

Brasile, 2017, 127', col. e b/n

Regia: João Moreira Salles
Testo: João Moreira Salles
Montaggio: Eduardo Escorel,
Lais Lifschitz
Suono: Denilson Campos
Musica: Rodrigo Leão
Produzione: Videofilmes

Contatti: Videofilmes
Email: mariacarlota@
videofilmes.com.br

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

João Moreira Salles è un regista brasiliano che ha iniziato la sua carriera nel 1985 quando, insieme al fratello Walter Salles, ha fondato Videofilmes, una società di produzione di video e documentari che ha prodotto: *Central Station* (1998), *News from a Personal War* (1999), *Behind the Sun* (2002), *City of God* (2002), *Madame Sata* (2002) e *Nelson Freire* (2003). Videofilmes per i suoi lavori ha ricevuto più di 300 riconoscimenti internazionali.

Brazilian documentary filmmaker João Moreira Salles began his career in 1985 when he and his brother Walter Salles founded Videofilmes, a video and documentary production company, which went on to make *Central Station* (1998), *News from a Personal War* (1999), *Behind the Sun* (2002), *City of God* (2002), *Madam Sata* (2002), and *Nelson Freire* (2003). Videofilmes has received more than 300 international awards.

Filmografia selezionata
2017: No Intenso Agora
2007: Santiago
2004: Entreatos
2003: Nelson Freire
1998: Somos Todos Filhos da Terra
1990: Blues



JOÃO MOREIRA SALLES
**NO INTENSO AGORA
IN THE INTENSE NOW**

Un film saggio che lavora poeticamente le immagini, sospese tra il personale e il collettivo. le immagini di un filmato amatoriale di un viaggio in Cina nel 1966, durante la fase più intensa della Rivoluzione Culturale, filmati del 1968 in Francia, in Cecoslovacchia e in Brasile. Un montaggio aperto e preciso al tempo stesso, che organizza quelle immagini e ne rileva la capacità di descrivere un mondo, una epoca; soprattutto, di rivelarne la forza politica. Il percorso di Joao Moreira Salles pone con forza allora la domanda sul potere dell'immagine, sulla sua potenza di creazione di senso, di rivelazione di un sentire politico delle immagini; soprattutto, dei modi, diversi e molteplici, con cui uomini e donne hanno vissuto la propria esperienza politica del mondo (d.d.): "Il materiale, tutto d'archivio, non solo rivela lo stato d'animo di coloro che sono filmati - gioia, incanto, paura, delusione, sgomento - ma fa anche luce sul rapporto tra un documento e il suo contesto politico. Cosa si può dire di Parigi, Praga, Rio de Janeiro o Pechino, guardando le immagini di quel periodo? Perché ognuna di queste città ha prodotto un tipo di traccia peculiare di sé?". [J. Moreira Salles]

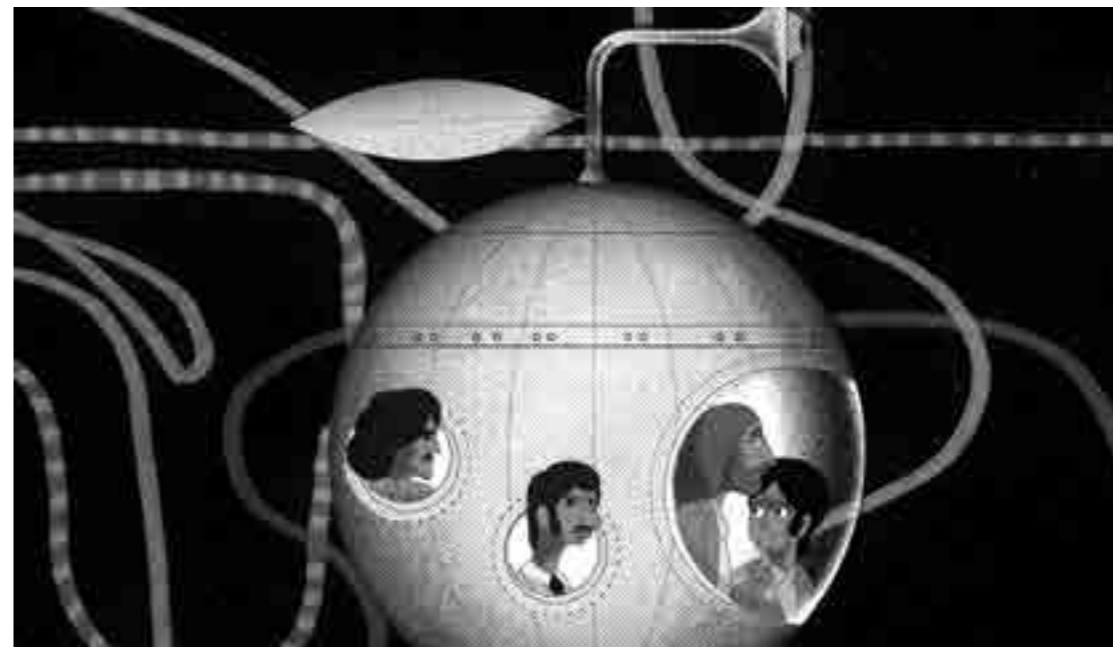
A film-essay that approaches the images poetically, as if suspended between the personal and collective dimension. The pictures come from amateur footage filmed during a travel to China in 1966, i.e. the most radical stage of the Cultural Revolution, as well as footage of the 1968 events in France, Czechoslovakia, and Brazil. The editing is both open and precise, organising the footage and retaining its capacity for describing a world, an era, and, above all, of revealing their political might. Joao Moreira Salles' proposal strongly raises questions about the power of imagery, its potency in the creation of meaning and in the revelation of its political weight. It also explores the different and manifold ways whereby men and women lived their political experience across the world. [d.d.] "The footage, all of it archival, not only reveals the state of mind of those filmed - joy, enchantment, fear, disappointment, dismay - but also sheds light on the relationship between a document and its political context. What can one say of Paris, Prague, Rio de Janeiro, or Beijing by looking at the images of the period? Why did each of these cities produce a specific sort of record?" [J. Moreira Salles]

BEN LEWIS

THE BEATLES, HIPPIES AND HELLS ANGELS: INSIDE THE CRAZY WORLD OF APPLE

Anno cruciale, il 1967: i Beatles, per sfuggire alla pressione fiscale, decidono di investire il loro denaro nella creazione di una nuova compagnia, la Apple Corps. Per quattro anni la company divenne uno spazio ibrido, dove menti creative, rappresentanti della controcultura degli anni Sessanta, artisti, musicisti, imprenditori e tecnici si riunirono per dar vita ad una sorta di laboratorio creativo, di compagnia capace di entrare nelle logiche del capitalismo dalla prospettiva della cultura hippie. Film ricco di percorsi, che racconta un mondo pieno di contrasti attraverso tecniche miste, dall'animazione all'uso del personaggio-guida, e che riesce a ripercorrere, anche attraverso testimoni d'epoca e una guida d'eccezione come Peter Coyote, la sfida folle di un 'capitalismo hippie' (d.d.). "Le loro storie nascoste sono illustrate attraverso archivi di fotografie mai visti, prese dagli uffici della Apple, oltre ad animazioni appositamente realizzate e rari filmati d'archivio. Quello che emerge è un racconto comico e cautelativo sui picchi e le insidie di Hippy-dom. Come ha detto Tony Bramwell, l'assistente di lunga data dei Beatles: 'Come puoi essere un Hippy, quando stai guadagnando un milione di sterline alla settimana?'" [B. Lewis]

1967 was a crucial year: needing to alleviate their tax burden, the Beatles decided to invest their money in a new company, Apple Corps. For four glorious years, the company was a hybrid space where creative minds, representatives of the 1960's counterculture, artists, musicians, entrepreneurs, and technicians gathered to give life to a sort of creative laboratory that managed to enter into the rationale of capitalism from the perspective of hippie culture. A multi-linear film that depicts a world filled with contrasts using mixed media, from animation to the device of the guiding character, and is able to go back over the crazy challenge of "hippie capitalism" with the help of interviews to those involved and a special guide, such as Peter Coyote. [d.d.] "Their hidden stories are illustrated using never-seen photo archives taken from the Apple offices as well as animations realized on purpose and rare archive footage. What emerges is a tale at once comical and cautionary on the peaks and pitfalls of Hippy-dom. According to Tony Bramwell, long-time assistant to the Beatles, 'How can you be a Hippy when you're earning a million pounds a week?'" [B. Lewis]



Regno Unito, 2017, 90', col. b/n

Regia: Ben Lewis
Fotografia: Patrick Smith
Montaggio: Claire Guillon, Cliff West
Suono: Sean O'neil, Bill Bartlett, Ivo Hanak, Mark Somers, James Goddard, Tim Pitot, Ricky Barber, Douglas Dreger, Diana Bond-Smith
Produzione: Nerdtv
Distribuzione: Sky UK

Contatti: Ben Lewis
Email: ben@benlewis.tv

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Laureato in storia dell'arte a Cambridge e Berlino, Ben Lewis è un importante documentarista inglese, che ha lavorato a molti progetti musicali e documentaristici. Nel 2006 *Hammer and Tickle: the Communist Joke Book*, è stato premiato come miglior documentario al Zurich Film Festival.

Graduated in art history in Cambridge and Berlin, Ben Lewis is a well-known British documentarist who worked on several musical and documentary projects. In 2006 *Hammer and Tickle: the Communist Joke Book*, was awarded the best documentary at the Zurich Film Festival.

Filmografia selezionata
2017: The Beatles, Hippies and Hells Angels: Inside the Crazy World of Apple
2016: Chancers
2013: Google and the World Brain
2012: Poor Us: An Animated History of Poverty
2009: The Great Contemporary Art Bubble
2006: Hammer & Tickle
2002: The King of Communism: The Pomp & Pageantry of Nicolae Ceausescu

Robert Lincoln Drew (1924 - 2014) è stato un regista di documentari americano, noto come uno dei pionieri del cinéma vérité, o cinema diretto, negli Stati Uniti. Due dei suoi film sono archiviati nel Registro Nazionale del Film della Library of Congress. La collezione di *moving images* di Robert Drew è ospitata presso l'Academy Film Archive. Tra i vari riconoscimenti ottenuti nel corso della sua vita ha ottenuto il Premio Internazionale alla Carriera per il Documentario.

PRIMARY

USA, 1960, 60', b/n

Regia: Robert Drew
Fotografia: Richard Leacock, Albert Maysles, Terence Macartney-Filgate
Montaggio: Robert Drew, Richard Leacock, Terence Macartney-Filgate, Robert Farren
Narratore: Joseph Julian
Produttore: Robert Drew
Coprodotto: Robert Drew
Distribuzione italiana: I Wonder Pictures

Contatti: I Wonder Pictures
distribution@iwonderpictures.com

ADVENTURES ON THE NEW FRONTIER

USA, 1961, 51', b/n

Regia: Richard Leacock, Albert Maysles, D.A. Pennebaker, Kenneth Snelson
Corrispondenti: Lee Hall, Gregory Shuker, David Maysles
Reporter: Gerald Feil, Jean Snow
Narratore: Joseph Julian
Produttore esecutivo: Robert Drew
Distribuzione italiana: I Wonder Pictures

Contatti: I Wonder Pictures
distribution@iwonderpictures.com

I FILM SU KENNEDY DI ROBERT DREW & ASSOCIATES THE KENNEDY FILMS OF ROBERT DREW & ASSOCIATES

PRIMARY



1960: i senatori americani Hubert Humphrey e John F. Kennedy concorrono alle Primarie del Partito Democratico. Sono gli anni in cui la politica si fa per le strade, stringendo mani, firmando autografi, sorridendo. Il primo dei quattro acclamati film di Robert Drew su JFK ne cattura la presenza carismatica, la frenesia delle folle, la calma di Jackie Kennedy e il carisma populista di Humphrey. Rivelando per la prima volta le personalità e la politica nel corso di una campagna, *Primary* offre un imponente sguardo sulla costruzione dell'immagine presidenziale.

1960: American senators Hubert Humphrey and John F. Kennedy are running for the Primaries of the Democratic Party. In those years, politics are still done in the streets, shaking hands, signing autographs, smiling. The first of the four acclaimed films of Robert Drew on JFK captures his charismatic presence, the crowds' frenzy, Jackie Kennedy's composure, and Humphrey's populist appeal. *Primary* reveals for the first time personalities and politics during an electoral campaign and offers a compelling glimpse into the making of the US President as an icon.

ADVENTURES ON THE NEW FRONTIER

In questo secondo film della serie su JFK, la squadra Drew Associates offre uno sguardo raro e sincero all'interno dell'ufficio ovale nei primi giorni di insediamento di John F. Kennedy alla Casa Bianca. Il film fu una sorta di test per mettere alla prova Kennedy dinanzi alla macchina da presa e, per la prima volta, permise agli spettatori di osservare i lavori all'interno della residenza ufficiale del Presidente degli Stati Uniti.

In the second film of the JFK series, the Drew Associates team casts a rare, sincere gaze onto the interiors of the Oval Office over the first days of John F. Kennedy in the White House as President. The film was a sort of litmus test for John Kennedy in front of a movie camera. For the first time, he allowed viewers to see the workings inside the official residence of the President.



I FILM SU KENNEDY DI ROBERT DREW & ASSOCIATES THE KENNEDY FILMS OF ROBERT DREW & ASSOCIATES

CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT



Nella primavera del 1963 i giornali iniziano a parlare di una nuova crisi in corso. Un tribunale federale ha ordinato all'Università dell'Alabama di accettare l'iscrizione di due studenti neri. Il governatore George Wallace minaccia di opporsi fisicamente al loro ingresso e John F. Kennedy è costretto a decidere se avvalersi del potere di presidente per sostenere la parità razziale. *Crisis* cattura il drammatico sviluppo degli eventi attraverso uno straordinario climax, in cui si assiste a importanti decisioni all'interno dell'ufficio ovale.

In the spring of 1963, the newspapers began to talk of a new crisis underway. A federal court had ordered the University of Alabama to let two black students enrol. The governor, George Wallace, threatened to physically block their admittance, and John F. Kennedy was obliged to decide whether to resort to the presidency's power to support racial equality. *Crisis* captures the dramatic unfolding of events until an extraordinary climax, in which important decision-making processes inside the Oval Office are filmed by a camera.

FACES OF NOVEMBER



Il 22 novembre 1963 Kennedy viene assassinato. *Faces of November*, premiato alla Mostra del Cinema di Venezia del '64, documenta il funerale: la compostezza di Jackie e della famiglia, la commozione di tanta gente comune, i volti segnati dalla tragedia che ha creato profondo sgomento in un'intera nazione.

On November 22, 1963, Kennedy was murdered. *Faces of November*, awarded at the 1964 Venice Film Festival, recorded the funeral, showing the poise of Jackie and his family, the grief of so many ordinary people, and the faces marked by a tragedy that filled an entire nation with dismay.

Robert Lincoln Drew (1924 - 2014) was an American documentary filmmaker known as one of the pioneers of cinéma vérité, or direct cinema, in the United States. Two of his films are archived in the National Film Registry of the Library of Congress. The moving image collection of Robert Drew is housed at the Academy Film Archive. His many awards include an International Documentary Association Career Achievement Award.

CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT

USA, 1963, 52', b/n

Regia: Richard Leacock, James Lipscomb, D.A. Pennebaker, Hope Ryden
Narratore: James Lipscomb
Produttore: Gregory Shuker
Produttore esecutivo: Robert Drew
Distribuzione italiana: I Wonder Pictures

Contatti: I Wonder Pictures
distribution@iwonderpictures.com

FACES OF NOVEMBER

USA, 1964, 12', b/n

Regia: Robert Drew & Associates
Fotografia: James Lipscomb, Sid Reichman, Al Wertheimer
Montaggio: De Nosworthy
Produttore: Gregory Shuker
Produttore esecutivo: Robert Drew
Distribuzione italiana: I Wonder Pictures

Contatti: I Wonder Pictures
distribution@iwonderpictures.com

DOC AT WORK – CAMPUS



DOC AT WORK – CAMPUS

Doc at Work, il nostro laboratorio di idee dedicato al mondo dei professionisti, si concentra quest'anno sul lavoro svolto dalle scuole di cinema italiane, nella convinzione che la loro attività rivesta un'importanza strategica non solo per la formazione, ma per l'intero settore audiovisivo. Consideriamo le scuole di cinema gli avamposti da cui osservare il lavoro dei giovani talenti e "palestre" nelle quali si allenano e si sperimentano le nuove generazioni di cineasti. Doc at Work – Campus vuole entrare in dialogo e sostenere l'attività delle scuole italiane più rappresentative. Quest'anno abbiamo selezionato alcuni dei film realizzati nel 2017 dagli studenti della Scuola Holden di Torino, la Civica scuola di cinema Luchino Visconti di Milano, il Centro FilmaP – Atelier di Cinema del Reale di Napoli. Il Festival dei Popoli è particolarmente lieto di far conoscere questi film e i loro giovani autori al pubblico, alla stampa, agli addetti ai lavori e a tutti i nostri ospiti.

This year Doc at Work, our laboratory of ideas reserved for professionals, is focused on the work done by Italian film schools, in the belief that their activity plays a strategic role as regards not only training, but also the entire audio-visual sector. We believe film schools are like outposts that offer a vantage point on the work done by young talents as well as training grounds in which the new generations of cineastes are allowed to experiment. Doc at Work – Campus wishes to establish a dialogue with and support the activity of the most representative Italian schools. Therefore, we selected the films made in 2017 by students of the Turin Scuola Holden, the Milan Civica scuola di cinema Luchino Visconti, and the Naples Centro FilmaP – Atelier di Cinema del Reale. Festival dei Popoli is particularly proud to present these works and the young film-makers to the audience, press, professionals, and all our guest.



SOFIA SALVATIERRA AQUI ALLÀ

"Essere giovane e non essere rivoluzionario è una contraddizione perfino biologica". La regista di questo film, qui alla prima esperienza cinematografica, utilizza le parole di Salvador Allende per iniziare il suo racconto. Il 10 aprile 2016 si vota in Perù per eleggere il nuovo presidente: il rischio, che anche la comunità dei peruviani di Milano ravvisa, è che sia eletta la figlia del dittatore Alberto Fujimori (oggi in prigione), che non ha mai rinnegato l'operato del padre. La regista, da cinque anni in Italia, decide di avvicinare la sua comunità che confessa di non aver mai frequentato e dalla quale raramente si è sentita rappresentata, per raccontare questo momento storico del suo Paese e per trovare "risposte, somiglianze, complicità", afferma. Ne deriva un racconto sulla ricerca delle proprie radici, un reportage su una comunità ricca e particolarmente attiva in Italia e allo stesso tempo un diario intimo, al quale confidare l'inquietudine di essere in un mondo incerto, frammentato, privo di riferimenti. Le immagini e l'lo narrante della regista disegnano un orizzonte individuale, storico e geografico molto ampio. (p.m.)

"To be young and not revolutionary is a contradiction even in biological terms." The director of this film, her debut, uses the words of Salvador Allende to begin her story. On April 10, 2016, people vote in Peru to elect their new president: many, including the Milan community of Peruvians, are afraid that the daughter of (currently convicted) dictator Alberto Fujimori is elected. She has never disavowed her father's actions. Sofia Salvatierra has been in Italy for five years and has never approached this community, because she rarely felt represented by them. However, on this occasion she decides to do so in order to observe this historic moment for her country and to find "answers, similarities, and complicities," she said. What came out is the story of the search for her roots and a report on a wealthy community, particularly active in Italy, as well as an intimate journal in which to confide the anxiety due to being in an uncertain, fragmented world adrift. The images and the film-maker's narrating 'I' outline a wide individual, historical, and geographical horizon. (p.m.)



Italia, 2017, 27', col.

Regia: Sofia Salvatierra
Fotografia: Sofia Salvatierra
Montaggio: Sofia Salvatierra
Tutor: Tonino Curagi, Giuseppe Baresi, Anna Gorio
Musica: Gian Franco Carrera Izquierdo
Produzione: Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti

Contatti: Germana Bianco
Email: g.bianco@fondazionemilano.eu

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

DALLA | FROM
CIVICA SCUOLA DI CINEMA
LUCHINO VISCONTI – MILANO

Sofia Salvatierra è regista, montatrice. Ha frequentato la Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti a Milano e realizzato diversi cortometraggi.

Sofia Salvatierra is director and editor. He attended the Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti in Milan and made several short films.

Filmografia
2017: Aqui Allà
2017: Pedala il futuro

Italia, 2017, 31', col.

Regia: Léa Delbès, Federico Frefel, Greta Nani, Michele Silva
Fotografia: Léa Delbès, Federico Frefel, Greta Nani, Michele Silva
Montaggio: Léa Delbès, Federico Frefel, Greta Nani, Michele Silva
Suono: Léa Delbès, Federico Frefel, Greta Nani, Michele Silva
Musica: Rémi Klemensiewicz
Produzione: Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti

Contatti: Germana Bianco
Email: g.bianco@fondazionemilano.eu

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

DALLA | FROM
CIVICA SCUOLA DI CINEMA
LUCHINO VISCONTI – MILANO

Léa Delbès, Federico Frefel, Greta Nani, Michele Silva hanno frequentato il corso di Documentario alla Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, dove si sono incontrati e hanno lavorato insieme al progetto *L'Oro Dei Giorni*.

Léa Delbès, Federico Frefel, Greta Nani, Michele Silva attended the Documentary course at the Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, where they met and worked together with the project *L'Oro Dei Giorni*.

LÉA DELBÈS, FEDERICO FREFEL, GRETA NANI, MICHELE SILVA L'ORO DEI GIORNI

Estate, uno stralcio della telecronaca della partita Italia – Svezia degli Europei di calcio 2016 ci conduce sui bordi di una piscina pubblica della periferia di Milano. Trascorriamo un giorno al Centro balneare Franco Scarioni insieme a chi trova in quel luogo, costruito negli anni Cinquanta, un'isola di pace, situata in una città che sembra non avere confini. Il film si costruisce lentamente avvicinando persone diverse, giovani e adulti disposti a raccontarsi. Le immagini scoprono così, in un luogo apparentemente alienato, un microcosmo stratificato, dove si riflette la vita di ognuno. Il tempo della narrazione è scandito dalla luce del sole che cambia e fonde corpi e architettura. I registi, qui alla prima esperienza cinematografica, lavorano su un doppio registro: quello osservativo e quello dialogico. Quest'ultimo indica la volontà di analizzare anche un tessuto urbano e culturale di una metropoli in profonda trasformazione. Degno di menzione è il finale, dedicato al gruppo di giovanissimi che s'apre alla città, alla notte, a una nuova possibilità. (p.m.)

Summer. An excerpt from the TV report of the UEFA Euro 2016 Italy-Sweden game takes us to the poolside of a public swimming pool in the outskirts of Milan. We spend a day at the bathing complex "Franco Scarioni," along with those who found in that place, built in the fifties, an island of peace in a city that seems borderless. The film is constructed slowly, approaching different kinds of people, youths and adults who are willing to talk. Thanks to the pictures, we discover a stratified microcosm in an apparently alienated space, where the lives of everyone are reflected. The time of the syuzhet is given by the sunlight changing and fusing bodies and architecture. The first-time film directors work on a double register: the observational and the dialogic. The latter signals their willingness to embrace the urban and cultural texture of a deeply-changing metropolis in their analysis. The ending is worthy of mention, with a group of children opening up to the city, at night, to a new possibility. (p.m.)



TERESA DEBENEDETTIS ANNA. VOCE DI UN'OSTETRICA



Anna Ruocco è la coordinatrice dell'Associazione Casa Maternità Prima Luce di Torino, che promuove, tra l'altro, il parto a domicilio assistito da ostetriche professioniste. Casa Maternità Prima Luce – raccontano i responsabili – riconosce la persona e la collettività come centri naturali e potenziali di salute per sé e per gli altri e promuove la riscoperta dei saperi perduti. Anna è anche l'ostetrica protagonista di questo film, che racconta il percorso che alcune donne compiono prima del parto in casa. Il mio strumento è la voce, espressione dell'anima – dice Anna – che utilizzo per accompagnare le donne in gravidanza. La regista filma con premura il lavoro intimo quotidiano che Anna svolge con le sue donne, che si affidano totalmente alle sue mani, alla sua voce, alla sua energia e conoscenza. La prima parte del film inquadra un lavoro di gruppo basato sulla condivisione di uno stare al mondo che porta al mondo; la seconda invece si focalizza sullo schiudersi meraviglioso di uno solo dei percorsi preparatori tracciati all'inizio. Gli autori di questo film, qui alla prima esperienza cinematografica, gestiscono con maturità l'equilibrio tra tempo reale e tempo narrativo, tra spazio privato e spazio cinematografico. (p.m.)

Anna Ruocco is the coordinator of the association House-Maternity "Prima Luce" in Turin that, among other things, promotes planned home birth assisted by professional obstetricians. In their words, "Prima Luce acknowledges the individual and the community as the natural and potential health centres of oneself and others, and promotes the rediscovery of lost knowledge." Anna, an obstetrician herself, is also the leading character in this film, and tells the stories of some of the women before they decided to give birth at home. "My tool is my voice, the expression of the soul," says Anna, "I use it to accompany the women throughout the pregnancy." With great thoughtfulness, the film-maker follows the intimate daily work that Anna carries out with her women, who trust her hands, voice, energy, and knowledge completely. The first part of the film is about a group work based on sharing how to be in the world, which takes one closer to the world; the second is focused on the wonderful blossoming of one of the preparatory paths followed from the beginning. The film-makers, at their debut, manage the balance of real time and narrative time, and of private space and cinematic space maturely. (p.m.)

Italia, 2017, 28', col.

Regia: Teresa Debenedettis
Fotografia: Gabriele Camilli
Montaggio: Valerio Casanova
Suono: Valerio Casanova
Supervisione: Alessandro Rossetto, Giuseppe Bisceglia, Sara Benedetti
Produzione: Scuola Holden
Torino

Contatti: Sara Benedetti
Email: sara.benedetti@scuolaholden.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

DALLA | FROM
SCUOLA HOLDEN DI TORINO

Teresa Debenedettis è nata a Roma nel 1994, si diploma nel giugno del 2017 alla Scuola Holden, dopo aver frequentato il corso di cinema e storytelling. *Anna. voce di un'ostetrica* è il suo primo cortometraggio documentario.

Teresa Debenedettis was born in Rome in 1994 and graduated in June 2017 at the Scuola Holden after having attended the course of film and storytelling. *Anna. voce di un'ostetrica* is her first documentary short film.

Italia, 2017, 30', col.

Regia: Alfredo Milano
Fotografia: Alfredo Milano
Montaggio: Alfredo Milano
Produzione: Scuola Holden
Torino

Contatti: Sara Benedetti
Email: sara.benedetti@scuolaholden.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

DALLA | FROM
SCUOLA HOLDEN DI TORINO

Alfredo Milano è di 29 anni ed è di San Donà di Piave (VE). Dopo aver girato a Berlino, Kiev e Roma, torna nel suo Veneto per realizzare *Percezioni* un documentario che coniuga due delle sue passioni: le donne e l'arte.

Alfredo Milano is 29 years old and he is from San Donà di Piave (VE). After filming in Berlin, Kiev and Rome, he returned to his Veneto and produced *Percezioni* a documentary combining two of his passions: women and art.

ALFREDO MILANO PERCEZIONI

Vedere. Udire. Toccare. Tre personaggi femminili, tre artiste guidano lo spettatore nei tre mondi che rispettivamente percepiscono con: la vista – Melania de Levya è una delle fotografe più apprezzate della scena contemporanea; l'udito – Carlotta Padovan è una sensibilissima musicista cantante e musicoterapeuta; il tatto – Vania Talpo è una raffinata artista che lavora con il vetro. Il film si costruisce in modo compiuto intorno al lavoro artistico delle tre donne. Il punto di osservazione è esterno alla scena e riesce a cogliere con precisione tre caratteristiche della creazione artistica. La fotografa introduce nel mondo naturale un mondo onirico, irreali, un set fotografico che è anche opera in sé; la musicista, invece, instaura una relazione umana con il mondo che ha di fronte, affidando a questa le sorti di un percorso condiviso; l'artista viceversa lavora in solitaria, in un'isola di pensieri che generano la forma e lavorano la materia. Il regista Alfredo Milano, qui alla sua prima esperienza cinematografica, programma una convincente ricerca visiva e tematica puntando sul potenziale del linguaggio cinematografico. (p.m.)

To see. To hear. To touch. Three female characters, three artists, guide the audience through the three worlds they perceive respectively with: sight (Melania de Levya is one of the most acclaimed photographers of the contemporary scene), hearing (Carlotta Padovan is a sensitive singer musician and music therapist), and touch, with Vania Talpo, a refined artist who works with glass. The film is well constructed on the three women's artistic work. The point of view is outside of the scene, capturing with precision three characteristics of artistic creation. The photographer introduces in the real world an oneiric, unreal world, i.e. a photographic set that is also an autonomous work; the musician establishes a human relationship with the world standing in front of her, trusting it with the development of a shared journey; the artist, instead, works solo, in an island of thoughts that generate form and mould matter. First-time film director Alfredo Milano put together a convincing visual and thematic research staking on the potential of film language. (p.m.)



CARLO MANZO, FRANCESCO ROMANO SUB TUUM PRAESIDIUM

I registi Carlo Manzo e Francesco Romano osservano con meticolosità la vita di alcuni anziani che vivono il silenzio dei giorni, e ciò che rimane di quei gesti antichi che legavano l'uomo alla natura e allo Spirito. Una lenta immersione in un tempo ultimo, dove ancora resiste la testimonianza di un universo rurale, quasi estinto. Gli anziani come testimoni viventi di un mondo perduto, di una fede arcaica, di un prendersi cura gli uni degli altri. Il film propone una convincente ricerca del tempo dell'esistenza che tramonta, mostrando come questo ridefinisce le relazioni tra soggetti, il rapporto con la memoria e infine l'immagine stessa del reale. Prendersi cura dell'orto così come del congiunto allettato, ascoltare il suono delle campane del paese così come il crepitio del fuoco domestico, preparare la legna per riscaldarsi quando è sera così come la colazione del mattino. La telecamera è un occhio distaccato che osserva i gesti e gli ambienti dei personaggi. Notevole è il lavoro sulla fotografia. (p.m.)

Film directors Carlo Manzo and Francesco Romano conduct a conscientious observation of the life of a few senior citizens who get through the days silently and still practice the remains of those ancient gestures that used to connect man to nature and Spirit. A slow immersion in an ultimate time, where the testimony of an almost extinct rural universe still resists. The elderly are living witnesses of a lost world, an archaic faith, a caring approach to one another. The film convincingly explores the time of a waning existence, showing how this redefines the rapports between individuals, the relationship with memory, and also the very image of reality. Taking care of the vegetable garden as well as of a sick relative, listening to the bells of the village tolling but also to the fire crackling, preparing the firewood as well as breakfast at night for the morning after. The camera is a detached eye watching gestures and environments of the characters. Also worthy of mention is the cinematography. (p.m.)



Italia, 2017, 42', col.

Regia: Carlo Manzo, Francesco Romano
Fotografia: Carlo Manzo, Francesco Romano
Montaggio: Alessandra Carchedi
Suono: "Sartoria" (Marco Cappelli, Andrea Monorchio), Giacomo Rende
Tutor: Carlotta Cristiani, Bruno Oliviero, Alessandro Rossetto
Produttrice: Antonella Di Nocera
Produzione: Parallelo 41, Arci Movie
Film sviluppato nell'ambito di Atelier di cinema del reale diretto da Leonardo Di Costanzo

Contatti: Antonella Di Nocera
Email: antodinocera@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

DA | FROM
FILMAP – CENTRO DI
FORMAZIONE E PRODUZIONE
PONTICELLI NAPOLI

Carlo Manzo e Francesco Romano son nati e cresciuti in provincia di Napoli. Iniziano la loro collaborazione nell'ambito dell'Atelier di cinema del reale di FilmaP, diretto da Leonardo di Costanzo. Al termine del percorso didattico realizzano il loro primo corto documentario *Senilis*, in concorso al Napoli Film festival e vincitore al "Trofeo La Lanterna 2016" (Genova). *Sub Tuum Praesidium* è la loro opera prima.

Carlo Manzo and Francesco Romano, were born and raised in the province of Naples. They have begun their collaboration in the Atelier di cinema del reale – FilmaP directed by Leonardo Di Costanzo. At the end of the Atelier, they made their first short documentary, *Senilis*, in competition at the Napoli Film Festival and winner of the "La Lanterna 2016" Award in Genoa. *Sub Tuum Praesidium* is their first film.



EVENTI SPECIALI
SPECIAL EVENTS

UK, Russia, Ucraina, USA; 2017, 85', col.

Regia: Steven Cantor
Con materiali aggiuntivi di: David LaChapelle, Ross MacGibbon
Fotografia: Mark Wolf
Montaggio: Federico Rosenzvit
Musica: Ilan Eshkeri
Produttrice: Gabrielle Tana
Produzione: Magnolia Mae Films, BBC Films, Baby Cow Productions Ltd
In associazione con: Stick Figure Studios
Distribuzione internazionale: Dogwoof
Distribuzione italiana: Wanted Cinema

Contatti: Anastasia Plazzotta, Wanted Cinema
Email: anastasia.plazzotta@feltrinelli.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Steven Cantor è un regista e produttore americano per il cinema e la televisione. Sette dei suoi film sono stati nominati per gli Emmy Awards, uno dei quali ha vinto. È stato inoltre candidato agli Oscar con il suo primo film.

Steven Cantor is an American film/television director and film/television producer. Seven of his films have been nominated for Emmy Awards, with one winning, and he was nominated for an Academy Award for his first film.

Filmografia selezionata
2016: Dancer
2015: Chasing Tyson
2007: James Blunt in Kosovo
2006: loudQUIETloud: A film about the Pixies
2005: What Remains
2000: Bounce: Behind the Velvet Rope

STEVEN CANTOR DANCER

Sergei Polunin è uno dei tanti figli della povertà nell'Ucraina degli anni '90. Nella sua piccola città di provenienza "tutti erano poveri, nessuno aveva soldi. E quando tutti sono poveri, non senti le differenze". Polunin proviene da una di quelle tante famiglie che si è divisa per sbarcare il lunario e, nel suo caso, per permettere ad un giovanissimo e talentuoso ballerino di proseguire la formazione nella danza, riponendo nella sua vita la speranza di un futuro migliore. Cantor svela questa parte della vita di Polunin attraverso gli innumerevoli materiali video girati dalla madre, risorsa piuttosto rara nell'epoca pre-digitale. L'accesso al materiale home-video permette al regista di tracciare il percorso intimo ed artistico di Polunin, dalle prime piroette all'età di otto anni, al suo ingresso nella Royal Ballett Academy di Londra che lo incoronò primo ballerino a soli 19 anni. Gli scandali, i tatuaggi, l'uso di droghe, sono quanto un giovanissimo Polunin si lascia alle spalle abbandonando l'accademia inglese per poi tornare trionfante sulle note di *Take Me to Church* nel famoso video di David LaChapelle. In *Dancer* Cantor ci racconta le conquiste e le cadute di questo angelo della danza che oggi, ricordiamo, ha ancora 28 anni. (c.m.)

Sergei Polunin is one of the many children of poverty from the Ukraine of the nineties. In the small town from where he came "everyone was poor, no one had money. And when everyone is poor, you don't feel the differences." Polunin was born into one of the many families that split up to make a living and, in his case, to afford the continuing training of a budding talented dancer, pinning their hope for a better future onto his life. Cantor exposes this part of Polunin's life by way of the many videos taken by his mother, a fairly rare resource in the pre-digital era. Having had access to these home videos, the film-maker was able to outline Polunin's personal and artistic journey, from the early pirouettes as an eight-year-old to his acceptance at the London Royal Academic Ballet, that went on to crown him primo ballerino at 19 years of age. The scandals, the tattoos, the use of drugs were left behind by a very young Polunin when he quit the British academy, only to come back triumphantly on the notes of *Take Me to Church*, the famous video directed by David LaChapelle. In *Dancer*, Cantor relates on the conquests and falls of this angel of dance who, as of today, is still only 28 years old. (c.m.)



© British Broadcasting Corporation and Polunin Ltd. / 2016



MÉLANIE PITTELOUD
DANS LE LIT DU RHÔNE
THE RIVER'S BED

Il fiume Rodano è stato straziato per 150 anni: il suo corso ha vissuto una storia di dominio da parte degli esseri umani. Ma non è ancora stato addomesticato! A seguito di alcune inondazioni disastrose, un gigantesco cantiere sta per rivitalizzarlo aprendogli uno spazio più grande. Questo film, coinvolgente e poetico, girato a stretto contatto con gli abitanti legati al futuro del Rodano, è un viaggio che pone un interrogativo universale sul nostro rapporto con la natura e il territorio.

The river Rhône has been straitjacketed for 150 years, the history of a domination of its course by humans. But the river has not yet been tamed! Following some disastrous floods, a gigantic construction site is in the process of revitalizing it into a larger-sized space. This engaging and poetic film, shot in the company of inhabitants linked to the future of the Rhône, is a journey that prompts universal questioning of our relationship with nature and territory.

Svizzera, 2017, 88', col. e b/n

Regia: Mélanie Pitteloud
Fotografia: Denis Jutzeler
Montaggio: Annie Jean
Suono: Benjamin Benoit, Pascal Mazière, Denis Séchaud
Musica: Jean-Sébastien Ledewyn
Produttrice: Gabriela Bussmann
Produzione: GoldenEggProduction, RTS
Radio Télévision Suisse
Distribuzione: Aardvark Film Emporium

Contatti: Yan Decoppet, GoldenEggProduction
Email: yd@goldeneggproduction.ch

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

In collaborazione con
Publiacqua e Water Right
Foundation

L'interesse di Mélanie Pitteloud per l'antropologia l'ha portata a occuparsi di cinema documentario. Ha realizzato i suoi primi film da sé prima di seguire un workshop professionale in Canada presso l'INIS (Institut National de l'Image et du Son de Montréal).

Mélanie Pitteloud's interest for anthropology brought her to the field of documentary cinema. She makes her first movies by herself before following a professional workshop in making documentary in Canada at INIS (Institut National de l'Image et du Son de Montréal).

Filmografia
2017: Dans le lit du Rhône

Francia, Svizzera, 2017, 95', col.

Regia: Barbet Schroeder
Fotografia: Victoria Clay
Mendoza
Montaggio: Nelly Quettier
Suono: Florian Eidenbenz,
Georges Prat
Musica: Jorge Arriagada
Produzione: Les Films du
Losange, Bande à Part
Coproduzione: Arte France
Cinéma, RTS – Radio Télévision
Suisse, SRG SSR
Distribuzione: Les Films du
Losange

Contatti: Lise LZ Zipci, Les Films
du Losange
Email: l.zipci@filmsdulosange.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Barbet Schroeder è un regista
svizzero, nato a Teheran.
Ha contribuito a *Cahiers du
Cinéma* e *Air de Paris* ed è stato
assistente di Jean-Luc Godard
per *Les Carabiniers*. Nel 1963 ha
fondato la società di produzione
Les Films du Losange.

Barbet Schroeder is a Swiss
director, born in Teheran. He
took part in *Cahiers du Cinéma*
and *Air de Paris* and was
assistant to Jean-Luc Godard
on *Les Carabiniers*. In 1963
he establishes the production
company Les Films du Losange.

Filmografia selezionata
2017: *Le Vénérable W.*
2017: *Où en êtes-vous, Barbet
Schroeder?*
2008: *Inju, la bête dans l'ombre*
2007: *L'avocat de la terreur*
1992: *Single White Film*
1987: *The Charles Bukowski Tapes*
1974: *Général Idi Amin Dada:*
Autoportrait

BARBET SCHROEDER LE VÉNÉRABLE W. THE VENERABLE W.



In Birmania, il "Venerabile Wirathu" è uno dei monaci buddisti più influenti e rispettati. Incontrarlo significa compiere un viaggio nel cuore del razzismo quotidiano e osservare come l'islamofobia e l'incitamento all'odio si trasformino in violenza e distruzione. Tutto ciò in un paese dove il 90% della popolazione professa il buddismo, religione fondata su una pratica di vita pacifica, tollerante e non violenta. "Come nei miei altri film, non cerco necessariamente fornire risposte alle domande che sollevo, ma piuttosto ascoltare le argomentazioni di entrambe le parti, mettendo i miei protagonisti di fronte a domande che possono potenzialmente mettere loro, e noi, molto a disagio. Con il procedere del lavoro mi sento sempre più come una preda sotto il fuoco di più cacciatori - l'obiettivo comune di fazioni nemiche tra loro. Mi immagino che nessuna delle fazioni ne uscirà bene nel mio film". [B. Schroeder]

In Burma, the "Venerable Wirathu" is a highly respected and influential Buddhist monk. Meeting him amounts to traveling to the heart of everyday racism and observing how Islamophobia and hate speech lead to violence and destruction. Yet this is a country in which 90% of the population has adopted Buddhism as a faith: a religion based on a peaceful, tolerant and non-violent. "As in my other films, I don't necessarily seek to provide answers to the questions I raise, but rather to listen to the arguments of those on both sides while confronting my contributors with questions that have the potential to make them, and all of us, extremely uncomfortable. As the project advances, I increasingly feel like a rabbit caught in the crossfire of multiple hunters—the common target of mutual enemies. None of these factions will look kindly on my film, as I imagine it." [B. Schroeder]



USA, 1967, 79', col.

Regia: D.A. Pennebaker
Fotografia: Nick Doob, Barry
Feinstein, Richard Leacock,
Albert Maysles, Roger Murphy,
D.A. Pennebaker
Montaggio: Nina Schulman
Musica: Hal Blaine
Produzione: John Phillips, Lou
Adler
Distribuzione: Pennebaker
Hegedus Films

Contatto: Jane Balfour
Email: janebalfour@btconnect.com

Pennebaker, regista americano
nato nel 1925, è considerato un
pioniere del *Direct Cinema*. È
conosciuto in particolare per
il film *Don't Look Back*, sulla
tourné di Bob Dylan nel Regno
Unito nel 1965. Nei primi anni
sessanta, Pennebaker fondò
con Richard Leacock e Robert
Drew la Drew & Associates.
Nel 1963 Leacock e Pennebaker
lasciarono la società per fondare
una propria casa di produzione.
Successivamente il regista ha
lavorato con la moglie Chris
Hegedus con cui ha fondato la
Pennebaker Hegedus Films.

Pennebaker, American director
born in 1925, is considered a
pioneer of the Direct Cinema.
He is known for the movie *Don't
Look Back* on Bob Dylan's
UK tour in 1965. In the early
sixties, Pennebaker founded
together with Richard Leacock
and Robert Drew the Drew &
Associates. In 1963 Leacock and
Pennebaker left the company
to found their own production
house. Subsequently the director
worked with his wife Chris
Hegedus with whom he founded
the company Pennebaker
Hegedus Films.

D.A. PENNEBAKER MONTEREY POP

All'apice della Summer of Love, nel giugno del 1967, ha avuto luogo il primo e unico festival internazionale di Musica pop che si è svolto a Monterey ed è durato per tre giorni. Con una partecipazione di ben 10.000 persone, quel festival ha catturato lo spirito di tutto un decennio e ha inaugurato una nuova era per il rock and roll, lanciando le carriere di Jimi Hendrix, Janis Joplin e Otis Redding. Il cast degli artisti partecipanti comprendeva anche Simon e Garfunkel, i Mamas e Papas, Who, i Byrds, Hugh Masekela e lo straordinario Ravi Shankar. Con il suo caratteristico *Direct Cinema*, D. A. Pennebaker ha immortalato momenti che sono diventati leggenda: Pete Townshend che distrugge la sua chitarra, Jimi Hendrix che la brucia.

At the height of the Summer of Love in June 1967 the first and only Monterey International Pop Festival ran for three days. Attended by as many as 10,000 people it caught the spirit of the decade and ushered in a new era of rock and roll launching the careers of Jimi Hendrix, Janis Joplin and Otis Redding. The widely diverse cast included Simon and Garfunkel, the Mamas and the Papas, the Who, the Byrds, Hugh Masekela, and the extraordinary Ravi Shankar. With his characteristic vérité style, D. A. Pennebaker captured it all, immortalizing moments that have become legend: Pete Townshend destroying his guitar, Jimi Hendrix burning his.

Germania, 2017, 72', col.

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

Biografia | biography p. 20

OMAGGIO AL GIURATO | HOMAGE TO THE JUROR SEBASTIAN MEZ

SEBASTIAN MEZ

POSTCARDS FROM THE VERGE

Nell'autunno del 2014 sono andato in Israele per la prima volta. Ero stato invitato a tenere un workshop di cinema e la mia permanenza doveva durare quattro giorni. Alla fine sono rimasto per sei settimane. Le circostanze, in particolare i paesaggi e le storie che ho ascoltato su una regione che si trova in conflitto permanente, mi hanno stimolato una curiosità creativa a cui volevo dare forma. Con una piccola attrezzatura tecnica, mi sono lasciato andare al viaggio. Non sapevo che cosa stavo cercando, né quello che speravo di trovare. Mi sono liberato dalla pressione di un certo tipo di aspettative, non ho fatto domanda per finanziamenti o altri modi di sostenere il progetto, ma ho voluto sentirmi completamente libero. Sono tornato più volte in Israele e in Cisgiordania, ho camminato a piedi lungo i confini della Siria e dell'Egitto, ho trovato degli amici su entrambi i lati e in tutto questo mi sono perso. Le mie compagne costanti, tuttavia, erano le "etichette" attribuite a una regione che, come forse nessun'altra al mondo, è stata mediatizzata per tanti decenni. In che modo la mia opinione, le mie immagini, differiscono dalle tante "cartoline" che arrivano da questi luoghi? *Postcards from the Verge* è un'auto-sperimentazione. [S.Mez]

In fall of 2014 I traveled to Israel for the first time. I was invited to give a filmworkshop and my stay was limited to 4 days. In the end, I spent almost 6 weeks in this region. The circumstances, especially the landscapes and the stories that they told me about a region permanently being in conflict, made me having a creative curiosity that I wanted to transform. With small technical equipment, I let myself drift. I did not know what I was looking for, nor what I hoped to find. I got rid of the pressure on a certain expectation, did not apply for funding or other ways of financing, but wanted to be completely free. I have returned several times to Israel and to Westbank, have walked along the borders to Syria and Egypt, found friends on both sides and got lost between everything. My constant companions, however, were the "decals" of a region that, like perhaps no other in the world, had been medialized over so many decades. How does my view, my pictures, differ from the many "postcards" of this region? *Postcards from the Verge* is a self-experiment. [S.Mez]



REBER DOSKY RADIO KOBANÎ

Dalle macerie della città di Kobanê, dove l'orrore della guerra contro l'ISIS ha devastato la vita dei suoi abitanti, si schiude piano la voce di Dilovan, ex studentessa di sociologia che un giorno, insieme ad un gruppo di compagne, decide di mettere in piedi una radio per dare speranza, calore, forza agli abitanti di un luogo perduto. La sua è una lettera al bambino che un giorno nascerà e che abiterà le strade di una città che ha combattuto per la sua libertà. La stazione radio si fa voce di madre che solleva. Il suo racconto perpetua e non intralcia l'umano accadere dell'esistenza e quell'indicibile orrore diventa monito: si può annientare e devastare ciò che la vita ha fatto ma non la vita stessa. Scavare corpi dalle macerie, uccidere un cecchino per poi scoprirlo poco più che ragazzino, barattare il cielo con dense nuvole di fumo e detriti di bombe, da tutto questo incubo, che è divenuto realtà, le parole di Dilovan, come verdi germogli che lentamente ritrovano il sole, non hanno paura e non si arrendono. La memoria è già futura voce di adesso. "Odorano di nuovo d'amore le strade di Kobanê, del pane delle nostre madri, ragazzi e ragazze si corteggiano in quelle strade; una brezza d'amore danza tra le onde calde dell'estate". [c.z.]

From the ruins of the city of Kobani, where the horror of the war against Daesh has devastated the life of its inhabitants, the voice of Dilovan lifts softly. She is a former student of sociology that one day, along with a group of classmates, decided to set up a radio station in order to give hope, warmth, and strength to those who lived in that lost place. It's like a letter to a child who will be born one day and will live in a town that fought for its freedom. The radio station becomes like the uplifting voice of a mother. Her story perpetuates, without hindering, the daily happening of human existence; the unutterable horror becomes a warning: you may destroy and shatter what life made but not life itself. Digging bodies out of the ruins, killing a sniper and then finding out he was little more than a kid, trading the sky for dense clouds of smoke and bomb debris: from this nightmare turned into reality Dilovan's words, like green buds that are slowly regaining the sun, are not afraid and do not surrender. Memory is already the future voice of now. "The streets of Kobane smell again like love, our mothers' bread, and the flirting of boys and girls. A breeze of love dances between the hot waves of summer." [c.z.]



Paesi Bassi, 2016, 72', col.

Regia: Reber Dosky
Fotografia: Nina Badou
Montaggio: Xander Nijsten
Suono: Taco Drijfhout
Musica: Juho Nurmela
Produttore: Reber Dosky
Coproduzione: HUMAN
Distribuzione: Some Shorts

Contatti: Jos De Putter
Email: jos@decorrespondent.nl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Reber Dosky è un regista curdo-olandese. Vive nei Paesi Bassi dal 1998, dove ha studiato regia cinematografica. Ha completato gli studi con la realizzazione di *The Call* (2013), sull'impatto della guerra e delle evacuazioni sulla relazione tra un padre e un figlio, film che ha ottenuto diversi riconoscimenti. Il cortometraggio *The Sniper of Kobani* (2015) ha lanciato Reber Dosky sulla scena internazionale, ed è stato premiato in più festival.

Reber Dosky is a Kurdish-Dutch filmmaker. Living in The Netherlands since 1998, where he studied film direction. He completed his studies with *The Call* (2013), about the impact of war and displacement on the relation between a father and a son. *The Call* won several awards on international film festivals. The short documentary *The Sniper of Kobani* (2015) brought the international breakthrough of Reber Dosky and was awarded at multiple festivals.

Filmografia selezionata
2017: Meryem
2016: Radio Kobani
2016: Yezidi Girls
2015: The Sniper of Kobani
2014: 4Ever
2013: Lokroep | The Call
2012: My Good Fortune In Auschwitz

USA, 2016, 91', col.

Regista: Barbara Kopple
Fotografia: Gary Griffin
Montaggio: Michael Culyba, Anne Fratto, Hemal Trivedi
Suono: Giovanni DiSimone, Daniel Brooks
Produttori: Barbara Kopple, David Cassidy
Produttori esecutivi: Adam Wescott, Scott Fisher, Ian Sander, Kim Moses
Produzione: Cabin Creek Films, YouTube Red, SelectNext, Sander Moses

Contatti: Christy Lamberjack,
Cabin Creek Films
Email: cabincreekfilm@aol.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Barbara Kopple (New York, 1946), dopo gli studi in psicologia presso la Northeastern University, intraprende la carriera cinematografica lavorando con i fratelli Maysles. Nel 2005 dirige il suo primo lungometraggio *Havoc*. Dedita soprattutto alla regia di documentari, è stata premiata per la sua attività di produttrice con numerosi riconoscimenti, tra cui due Academy Awards per *Harlan County, USA* e *American Dream*.

Barbara Kopple (New York, 1946) studied psychology at Northeastern University with the Maysles brothers. In 2005 she directed her first feature doc *Havoc*. Although primarily devoted to directing documentaries, she won many awards as a producer, including Academy Awards for *Harlan County, USA* and *American Dream*.

Filmografia selezionata
2017: *This is Everything: Gigi Gorgeous*
2015: *Miss Sharon Jones!*
2015: *The Nation*
2013: *Running from Crazy*
2009: *Woodstock: Now & Then*
2006: *Dixie Chicks: Shut Up and Sing*
2000: *My Generation*

BARBARA KOPPLE

THIS IS EVERYTHING: GIGI GORGEOUS

This is Everything: Gigi Gorgeous è una storia sul diventare quello che sei. È stato un piacere così grande conoscere Gigi e la sua famiglia, esplorare il tesoro dei video da lei pubblicati sul suo canale YouTube e vedere la sua trasformazione davanti ai nostri occhi. La vita di Gigi può apparentemente sembrare un libro aperto, ma il film testimonia il drammatico viaggio che lei e la sua famiglia hanno affrontato insieme. I filmati YouTube e GoPro di Gigi sono diventati la colonna vertebrale di questa storia, regalandoci una prospettiva unica della sua transizione da Gregory Allan Lazzarato a Gigi Gorgeous. Il risultato è un'opportunità unica per il pubblico di vedere cosa una donna è disposta ad attraversare per sentirsi a suo agio nella propria pelle. Le storie di molti giovani transessuali sono piene di lotte, dolore e anche pericolo. Seguendo la storia di Gigi ci rendiamo conto che quando le famiglie sostengono i propri cari, cambia tutta la dinamica del viaggio: non ti senti più solo. Ti senti che puoi vivere la vita che vuoi. Essere un buon genitore, fratello o amico non significa che devi capire tutto quello che sta attraversando qualcuno. Significa esserci e sostenere la persona nel suo viaggio, e fare tutto quello che si può per aiutarne il fiorire. C'è questo al cuore della bella e stimolante storia di Gigi. Spero che questo film sia d'ispirazione per i giovani, per le persone che stanno esplorando la loro identità di genere e per tutti coloro che stanno diventando chi sono veramente e vivono la vita che erano destinati a vivere. [B. Kopple]

This is Everything: Gigi Gorgeous is a story about becoming who you are meant to be. It was such a joy to get to know Gigi and her family, to explore the treasure trove of YouTube videos she's posted on her channel, and to see her transformation before our eyes. Gigi's life may seem like an open book, but in this film we see the dramatic journey that Gigi and her family have been through together. Gigi's YouTube and GoPro footage became the spine of this story, giving us a unique view into her transition from Gregory Allan Lazzarato to Gigi Gorgeous. What emerges is an opportunity for audiences to see what one woman goes through to be comfortable in her own skin. The stories of many transgender youth are filled with struggle, pain and peril. In Gigi's story we see that when families support their loved ones, it changes the whole dynamic of the journey. You don't feel alone anymore. You feel like you can live the life you want to live. Being a good parent, sibling or friend doesn't mean you have to understand everything someone is going through. But it means being there and supporting them on their journey, and doing what you can to help them bloom. That's the heart of Gigi's beautiful, inspiring story. I hope that this film is an inspiration to young people, people who are exploring their gender identity, and beyond that everyone who is becoming who they truly are and living the life they were meant to live. [B. Kopple]



©Agnès Varda - JR - Ciné-Tamaris, Social Animals 2016

Agnès Varda ha iniziato come fotografa di scena ma è cinema mescolato alla vita, cinema allo stato puro; JR è un artista che usa la fotografia per mettere in scena il cinema della vita. Lei minuta, lui allampanato. Tra i due ci sono 55 anni di differenza ma quando s'incontrano nel 2015 nasce un sodalizio artistico e intimo che travolge ogni categoria e distinzione. È un viaggio commovente ed energico quello che Varda e JR compiono tra le pieghe di una Francia trasformata dal tempo. Senza nostalgia ma con il coraggio di indagare le tracce della memoria conservate nel presente e proiettate in un futuro incerto, Varda e JR si soffermano sulle storie e sui volti di coloro che compongono una comunità: *Visages, Villages*. La visita ad una miniera abbandonata, la scoperta di un "campo di concentramento" per capre, l'esplorazione di un enorme appezzamento di terreno coltivato da un'unica persona grazie all'ausilio della tecnologia, la visita enigmatica a Jean-Luc Godard, le prese in giro, le lacrime, l'amicizia, il cinema, la morte, la vita. È impossibile catalogare un film come *Visages, Villages* che sfugge a qualsiasi genere e format: un film sorprendente, perché come si dice nel film, l'arte è pensata per sorprendere. [v.i.]

Agnès Varda moved her first steps as still photographer, but then she made cinema mixed with life, cinema in its purest form; JR is an artist who uses photography to stage the cinema of life. She is small, he is gangly. There is a 55-year age difference between them, but when they meet in 2015 an artistic and intimate partnership unites them regardless of any category or distinction. Therefore, Varda and JR embark on a moving and energetic journey across the intertwines of a France transformed by time. Exploring the traces of memory preserved in the present and projected onto an uncertain future without nostalgia but with plenty of courage, Varda and JR linger on the stories and faces of those who make up a community: *Visages, Villages*. The film, that includes a visit to an abandoned quarry, the discovery of a 'goat lager,' the exploration of a huge plot of land farmed by a single person thanks to technology, an enigmatic visit to Jean-Luc Godard, teasing, crying, friendship, cinema, death, and life, cannot really be catalogued, because it escapes all genre and format. It is a surprising work because, as someone says in the film, art is there to surprise. [v.i.]

Francia, 2017, 89', col.

Regia: Agnès Varda, JR
Fotografia: Claire Duguet, Nicolas Guicheteau, Romain Le Bonniec, Valentin Vignet
Montaggio: Maxime Pozzi-Garcia, Agnès Varda
Suono: David Chaulier, Alan Savary, Pierre-Henri Thiebaut
Musica: Matthieu Chedid
Produzione: Ciné Tamaris, Social Animals, Rouge International, Arte France Cinéma
Distribuzione italiana: Cineteca di Bologna

Contatti: Cineteca di Bologna,
Andrea Peraro
Email:
andrea.peraro@cineteca.bologna.it

Agnès Varda è nata nel 1928 in Belgio. È regista e scrittrice, conosciuta per *Les plages d'Agnès* (2008), *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). È una delle più importanti documentariste contemporanee.

Agnès Varda was born in 1928 in Belgium. She is a director and writer, known for *Les plages d'Agnès* (2008), *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). She is one of the most important documentarist filmmaker worldwide.

JR è un artista francese che utilizza la tecnica del "collage" fotografico. Ha cominciato la sua carriera nei graffiti durante l'adolescenza. JR si definisce come un "artista urbano".

JR is a French artist who uses the photographic collage technique. He started his career in graffiti when he was a teenager. JR defines himself an "urban artist".

UK, Giappone, Usa, 2017, 95', col.

Regia: Stephen Kijak
Fotografia: Sean Kirby, John Maringuin
Montaggio: Mako Kamitsuna, John Maringuin
Suono:
Musica: Yoshiki
Produzione: Passion Pictures

Contatti: Ufficio Stampa Italia,
Giulia Ghigi
Email: ghigigiulia@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Fra i lavori di Stephen Kijak figurano il documentario nominato ai BAFTA e acclamato dalla critica *Scott Walker – 30 Century Man* (2006), il celebre documentario *Cinemanía* (2002) se il caleidoscopico *Stones in Exile* sui Rolling Stones, prodotto da Passion Pictures (2010). Il 2015 ha visto l'uscita mondiale del documentario-evento *Backstreet Boys: Show 'Em What You're Made Of*. Stephen è un ex-batterista e vive a Los Angeles.

Among Stephen Kijak's works are the documentary (BAFTA nomination) critically acclaimed *Scott Walker – 30 Century Man* (2006), the famous documentary *Cinemanía* (2002) and the kaleidoscopic *Stones in Exile* on Rolling Stones, produced by Passion Pictures (2010). 2015 saw the world release of the documentary-event *Backstreet Boys: Show 'Em What You're Made Of*. Stephen is a former drummer and lives in Los Angeles.

Filmografia selezionata
2016: We Are X
2015: Jaco
2015: Backstreet Boys: Show 'Em What You're Made Of
2010: Stones in Exile
2006: Scott Walker: 30 Century Man
2002: Cinemanía
1996: Never Met Picasso

STEPHEN KIJAK WE ARE X

Sotto l'enigmatica guida del batterista, pianista, compositore e produttore Yoshiki, gli X Japan hanno venduto più di 30 milioni di singoli e album, annoverando tra i fan nomi del calibro di Sir George Martin, i KISS, Stan Lee e persino l'imperatore del Giappone. *We Are X* è l'incredibile storia di questa band heavy metal giapponese che ha creato un fenomeno culturale unico, a partire dagli anni '80 fino alla memorabile performance al Madison Square Garden di New York nel 2014, ma è anche un ritratto sorprendentemente intimo del suo leader Yoshiki. (c.m.) "Attraverso di lui", racconta Stephen Kijak, "sono riuscito a realizzare un film intimo e universale, qualcosa di personale che allo stesso tempo dialoga con grandi idee e fenomeni culturali, alla ricerca di un risultato che tocchi come ispirazione alcuni dei miei film preferiti: *Gimme Shelter* dei Maysles, *Stop Making Sense* di Jonathan Demme, *Don't Look Back* di D.A. Pennebaker e, naturalmente, il recente *Searching For Sugar Man*, tutti film che fondono l'elettricità della musica con un viaggio affascinante e personale che può risuonare e ispirare – come la musica – oltre i confini del colore, dei paesi e del sangue".

Under the enigmatic guidance of the drummer, pianist, composer, and producer Yoshiki, X Japan have sold over 30 million singles and albums. They count fans such as Sir George Martin, Kiss, Stan Lee, and even the emperor of Japan. *We Are X* tells the incredible story of the Japanese heavy metal band that created a unique cultural phenomenon departing from the eighties up to their 2014 memorable performance at Madison Square Garden in New York. At the same time, it depicts a surprisingly intimate portrait of Yoshiki, its leader. (c.m.) In Stephen Kijak's words, "Through him, I was able to make a film both intimate and immense, something personal that speaks to larger cultural ideas and phenomena, reaching for something that touches the inspiration of some of my favourite films: The Maysles' *Gimme Shelter*, Jonathan Demme's *Stop Making Sense*, D.A. Pennebaker's *Don't Look Back*, and of course, the recent *Searching For Sugar Man*, films that fuse the electricity of music to a gripping and personal journey that can resonate and inspire – the way music does – across the boundaries of colour, country and blood."



Courtesy of Draithouse Films

OMAGGIO A JEAN ROUCH

NEL CENTENARIO DALLA NASCITA
(31 MAGGIO 1917 - 18 FEBBRAIO 2004)

Jean Rouch è uno dei padri fondatori del cinema diretto. Costante punto di riferimento, ha ispirato gli autori della Nouvelle Vague. Presidente della *Cinémathèque française* per cinque anni (dal 1986 al 1991), ha ricevuto nel 1993 il Premio internazionale della Pace. La sua opera, ricompensata da numerosissimi premi, ha segnato la storia universale del cinema.

L'Institut français Firenze, in collaborazione con Festival dei Popoli, presenta:

MERCOLEDÌ 18 OTTOBRE, LA COMPAGNIA, ORE 18.00
CHRONIQUE D'UN ÉTÉ
Francia, 1960, 90'

Nel 1960, Jean Rouch e Edgar Morin tentano un esperimento cinematografico. Un tentativo di «cinema-verità» vissuto sia dagli attori, sia dagli stessi registi – uomini e donne di diverse età – mirato a contenere i fondamenti della felicità: l'inestricabile tensione fra la poesia e la trivialità delle nostre vite... Durante l'estate 1960, Jean Rouch e Edgar Morin hanno indagato sulla vita quotidiana dei Parigini. "Sei felice? Come vivi?", questa è la domanda che rivolgono ai giovani incontrati per strada per tentare di capire qual è la loro concezione della felicità. I vari protagonisti, dall'operaio allo studente o alla coppia di impiegati, si rivelano tramite i loro discorsi, senza preoccuparsi della cinepresa. Questo film, privo di sceneggiatura e di attori professionisti, tenta di delineare i limiti della verità cinematografica. Premio della Critica Internazionale (FIPRESCI) - Cannes 1961

MERCOLEDÌ 18 OTTOBRE, LA COMPAGNIA, ORE 20.00
MOI UN NOIR
Francia, 1957, 73'

Alcuni giovani Nigeriani che hanno lasciato il centro del paese per andare a trovare lavoro in Costa d'Avorio approdano nel popolare quartiere di Treichville, ad Abidjan e si trovano spaesati nella civiltà moderna. Il protagonista che si fa chiamare Edward J. Robinson in onore dell'attore statunitense, racconta la propria storia. Nello stesso modo, i suoi amici hanno scelto dei pseudonimi destinati a forgiare simbolicamente una personalità ideale. Premio Louis Delluc 1959.

HOMAGE TO JEAN ROUCH

ON THE CENTENARY OF HIS BIRTH
(MAY 31ST, 1917 - FEBRUARY 18TH, 2004)

Jean Rouch is one of the founding fathers of direct cinema. A constant figure of reference, he inspired the film-makers of the French New Wave. President of the *Cinémathèque Française* for five years (1986 through 1991), he was awarded with the International Peace Prize in 1993. His acclaimed and award-winning oeuvre has marked global film history.

The Institut français Firenze, in cooperation with Festival dei Popoli, presents:

WEDNESDAY, OCTOBER 18, LA COMPAGNIA, 6PM
CHRONICLE OF A SUMMER
France, 1960, 90'

In 1960, Jean Rouch and Edgar Morin conducted a cinematic experiment. An attempt at "direct cinema" conducted by both actors and film directors – men and women of different ages – that aspired to comprehend the foundations of happiness: the inextricable tension between poetry and the triviality of our lives... During the summer of 1960, Rouch and Morin explored the daily life of Parisians. "Are you happy? How do you live?" This question was asked to young people they met in the street, trying to understand what their concept of happiness was. The various characters, from the labourer to the student to the couple of office workers, talk and open up forgetful of the camera. Without a script and professional actors, this film tries to trace the limits of cinematic truth. International Critics Prize (FIPRESCI) – Cannes 1961

WEDNESDAY, OCTOBER 18, LA COMPAGNIA, 8PM
I, A NEGRO
Francia, 1957, 73'

A few young Nigerians left the centre of their country to find a job in the Ivory Coast, and land in the working-class district of Treichville in Abidjan. They feel lost in modern civilization. The protagonist, who goes by the name of Edward G. Robinson in honour of the north-American actor, tells his story. Similarly, his friends chose pseudonyms that are supposed to symbolically shape an ideal personality. Prix Louis Delluc 1959.



© Julie Lillesæter 2017

MERIDIANO ZERO

IL CINEMA DOCUMENTARIO INCONTRA I LUOGHI
E I POPOLI DELLA COOPERAZIONE ITALIANA

DOCUMENTARY CINEMA ENCOUNTERS THE PLACES
AND PEOPLES OF ITALIAN COOPERATION

Francia, 2015, 52', col.

Regia: Christian Carmosino
Fotografia: Christian Carmosino
Montaggio: Isabelle Collin
Suono: Olivier Lafuma
Musica: Olivier Lafuma
Produzione: Productions
latérales, CPA - Università Roma
Tre
Distribuzione: ICTV

Contatti: Christian Carmosino
Email:
christian.carmosino@uniroma3.it

Christian Carmosino, regista e produttore, da circa 20 anni organizza eventi cinematografici in Italia e all'estero. Ha lavorato al Centro Sperimentale di Cinematografia e collaborato come selezionatore per diversi festival. Dal 2005 è responsabile tecnico del Centro Produzione Audiovisivi dell'Università Roma Tre.

Christian Carmosino, director and producer, has been organizing film events for over 20 years in Italy and abroad. He worked at the Centro Sperimentale di Cinematografia and worked as a programmer for several festivals. Since 2005 he is the technical director of the Audiovisual Production Center of the Roma Tre University.

Filmografia
2016: La Lunga Strada Gialla
2015: Pieds Nus – A Barefoot
Revolution
2013: Segni Particolari
2008: L'ora d'amore
2007: Gli Invisibili
Esordi nel Cinema Italiano
2000-2006
2004: doc Pierino 12.06.04

CHRISTIAN CARMOSINO PIEDS NUS A BAREFOOT REVOLUTION

Nell'ottobre 2014 la capitale del Burkina Faso Ouagadougou è il teatro di manifestazioni di massa contro il presidente del Paese, Blaise Compaoré, e il suo tentativo di cambiare la Costituzione in modo da mantenere il potere per altri 15 anni. Come risultato della sua intransigenza, la protesta si trasforma in una insurrezione della durata di 6 giorni e notti e termina con la cacciata del presidente, dopo una dittatura di 27 anni. Un governo di transizione prende il sopravvento e si prepara alle elezioni previste per ottobre 2015.

In October 2014, the capital of Burkina Faso, Ouagadougou, was the scene of mass protests against the country's president, Blaise Compaoré, and his attempt to change the Constitution in order to hold power for another 15 years. As a result of his intransigence, the protest became an insurrection that lasted six days and nights and ended with him being removed from office after 27 years of dictatorship. A transitional government takes over, and elections are prepared for October 2015.



© Julie Lillesæter 2017

JULIA DAHR, KISILU MUSYA THANK YOU FOR THE RAIN

Negli ultimi cinque anni Kisilu, un piccolo allevatore in Kenya, ha utilizzato la sua camera per catturare la vita della sua famiglia, del suo villaggio e dell'impatto del cambiamento climatico. Ha filmato le inondazioni, la siccità, le tempeste ma anche i costi umani: i suoi figli sono costretti a rimanere a casa da scuola quando lui non può più pagare la retta; gli uomini del villaggio si trasferiscono in città in cerca di lavoro; e le tensioni all'interno della famiglia aumentano. A seguito di una tempesta che distrugge la sua casa Kisilu inizia a lavorare per costruire un movimento di agricoltori all'interno della comunità al fine di combattere l'impatto del cambiamento climatico e porta questo messaggio di speranza fino all'incontro sul cambiamento climatico dell'ONU a Parigi (COP21). Qui, durante la conferenza più importante della terra sui temi dell'ambiente, la relazione tra Kisilu e la regista norvegese Julia Dahr prende una piega straordinaria, e getta una luce potente sul movimento per la giustizia ambientale e i mondi, completamente diversi, che rappresentano.

Over the last five years Kisilu, a smallholder farmer in Kenya has used his camera to capture the life of his family, his village and the impacts of climate change. He has filmed floods, droughts and storms but also the more human costs – his kids are sent home from school when he can't pay the fees; men are moving to towns in search for jobs; and family tensions rise. Following a storm that destroys his house Kisilu starts building a community movement of farmers fighting the impacts of extreme weather and he takes this message of hope all the way to the UN Climate Talks, in Paris, COP21. Here, amid the murky cut and thrust of politics at the biggest environmental show on earth, Kisilu and Norwegian filmmaker Julia Dahr's relationship takes on a remarkable twist, shedding a powerful light on the climate justice movement and the vastly different worlds they represent.

Norvegia, UK, Kenya, 2017, 90', col.

Regia: Julia Dahr, Kisilu Musya
Fotografia: Julie Lunde
Lillesæter
Montaggio: Adam Thomas
Suono: Simon Ellegaard, Svann
Jakobsen, Siri Schippers Skaar,
Mats Lid Støten
Musica: Chris White
Produzione: Banyak Films,
Differ Media
Distribuzione: Outlook Films

Contatti: Outlook Films
Email: youn@outlookfilms.com

In collaborazione con
**Publicqua e Water Right
Foundation**

Julia Dahr è regista norvegese, produttrice e attivista. *Wind of Change* è il suo film d'esordio, un film che cerca di creare consapevolezza sul tema del cambiamento climatico e di cui *Thank You For The Rain* è il proseguimento e approfondimento.

Julia Dahr is a Norwegian director, producer and activist. *Wind of Change* is his debut film, a film that tries to create awareness on the issue of climate change of which *Thank You For The Rain* is the continuation and deepening.

Niger, Senegal, Italia, 2016, 63', col.

Regia: Marcello Merletto
Fotografia: Marcello Merletto
Montaggio: Silvia Borroni
Musica: Franco Battiato,
Bombino, One Step
Produzione: IOM Niger
(International Organization for
Migration)
Distribuzione: IOM Niger

Contatti: Marcello Merletto
Email:
marcello.merletto@gmail.com

Girato tra Senegal, Niger e Italia,
Wallah - Je te jure è il primo film
di Marcello Merletto.

Shot in between Senegal, Niger
and Italy *Wallah - Je te jure* is
Merletto's first feature film.

MARCELLO MERLETTO **WALLAH – JE TE JURE**

Il film racconta le storie di uomini e donne che percorrono i percorsi migratori dall'Africa occidentale fino all'Italia. I villaggi rurali del Senegal, le stazioni degli autobus e i "ghetti" pieni di trafficanti in Niger, piazze e case italiane fanno da sfondo a questi coraggiosi viaggi, che spesso terminano in tragedia.

The film tells the stories of men and women travelling along West African migration routes to Italy. Senegal's rural villages, Niger's bus stations and "ghettos" full of traffickers, Italian squares and houses are the backdrops of these courageous trips, which often end in tragedy.



PROIEZIONI MERIDIANO ZERO PRESSO AICS **PROJECTIONS MERIDIANO ZERO AT AICS**

GIOVEDÌ 12 OTTOBRE | THURSDAY OCTOBER 12TH

Italiani d'Eritrea

di Giampaolo Montesanto
Italia, 2016, 69'

CinemArena

(progetto AICS)

Tjamparanjani! (C'era una volta)

di Miko Enrico Maria Meloni
Italia, 2016, 35'

Myanmar: i pescatori del fiume Bogale

di Beatrice Palladini Iemma
Italia, 2015, 11'

The Well – Voci d'acqua dall'Etiopia

di Riccardo Russo e Paolo Barberi
Italia, 2011, 56'

Centro donne Zeina

di Ilaria Donato
Italia, 2016, 19'

VENERDÌ 13 OTTOBRE | FRIDAY OCTOBER 13TH

Jardines de Plomo

di Alessandro Pugno
Italia, 2016, 73'

K2 and the Invisible Footmen

di Lara Lee
Pakistan, Stati Uniti, Brasile, 2015, 54'

Eco de femmes

di Carlotta Piccinini
Italia, 2014, 30'

This is not Paradise

di Lisa Tormena, Gaia Vianello
Italia, 2014, 52'

Une autre chance

di Andrea Munafò
Italia, 2016, 12'

Uncut. La guerra delle donne contro le mutilazioni genitali femminili

di Emanuela Zuccalà, Simona Ghizzoni
Italia, 20'

OPENING THE DOORS TO GERMAN DOCUMENTARIES

FIFA MONTRÉAL

HOT DOCS TORONTO

DOCUMENTA MADRID

CPH:DOX COPENHAGEN

AFI DOCS WASHINGTON D.C.

YIDFF YAMAGATA

VISIONS DU RÉEL NYON

CINÉMA DU RÉEL PARIS

FULL FRAME DURHAM

SHEFFIELD DOC/FEST

ONE WORLD PRAGUE

IT'S ALL TRUE BRAZIL

DOCPOINT HELSINKI

MILLENNIUM DOCS AGAINST GRAVITY POLAND

FID MARSEILLE

FESTIVAL DEI POPOLI FLORENCE

IDFA AMSTERDAM



german
films



submissions at www.indielisboa.com / deadline 31 december 2017



INDICE DEI FILM FILM'S INDEX

7 Pardeh	p. 26	En la Boca	p. 47	Oyster Factory	p. 101
A Flower and A Woman	p. 91	Faces of November	p. 123	Palenque	p. 51
A Night in New York	p. 92	Favela Olímpica	p. 118	Peace	p. 97
Adventures on the New Frontier	p. 122	Find Fix Finish	p. 48	Percezioni	p. 130
Ala hafet alhayat (On the Edge of Life)	p. 36	Freezing Sunlight	p. 93	Pieds nus – A Barefoot Revolution	p. 146
Also Known as Jihadi	p. 27	Frère Alain EA5	p. 107	Postcards from the Verge	p. 138
Anatomia del Miracolo	p. 28	Garmonia	p. 38	Primary	p. 122
Anna. Voce d'ostetrica	p. 129	Good Luck	p. 30	Radio Kobani	p. 139
Aperti al pubblico	p. 56	Il mondo o niente	p. 39	Saboten To No Kaiwa (Conversation With A Cactus)	p. 41
Aquí Allà	p. 127	Istiyad Ashbah (Ghost Hunting)	p. 31	Sub Tuum Praesidium	p. 131
Arca Hotel	p. 57	L'oro dei giorni	p. 128	Thank you for the Rain	p. 147
Atelier de conversation	p. 104	L'ultima Popstar	p. 58	The Boy from H2	p. 52
Boli Bana	p. 37	La convocazione	p. 40	The Flicker	p. 94
Campaign	p. 95	Le allettanti promesse	p. 59	The Remnants	p. 60
Campaign 2	p. 100	Le Filmeur	p. 108	Theatre 1	p. 98
Chaque mur est une port	p. 105	Le Vénérable W.	p. 136	Theatre 2	p. 99
Chronique d'un été	p. 143	Les Chants de La Maladrerie	p. 49	This is Everything: Gigi Gorgeous	p. 140
Couz	p. 106	Mama Colonel	p. 32	Via della Felicità	p. 61
Crisis: Behind a Presidential Commitment	p. 123	Mental	p. 96	Visages, Villages	p. 141
Dancer	p. 134	Meuthen's Party	p. 119	Wallah – Je te jure	p. 148
Dans le lit du Rhône	p. 135	Moi, un noir	p. 143	We are X	p. 142
Death in the Terminal	p. 116	Monterey Pop	p. 137	Yvonne	p. 42
Des moutons et des hommes	p. 29	No intenso agora	p. 120		
Duelo	p. 46	The Beatles, Hippies and Hells Angels	p. 121		
El pacto de Adriana	p. 117	Oh Brother Octopus	p. 50		

INDICE DEI REGISTI DIRECTOR'S INDEX

Alonso Estrella, Alejandro	p. 46	Faggi, Lorenzo	p. 59	Pinatel, Flavie	p. 49
Andoni, Raed	p. 31	Farsi, Sepideh	p. 26	Pinzón Silva, Sebastián	p. 51
Barberi, Paolo	p. 60	Florenty, Elise	p. 41	Pitteloud, Mélanie	p. 135
Baudelaire, Éric	p. 27	Frefel, Federico	p. 128	Prevosti, Carlo	p. 58
Bellotti, Silvia	p. 56	Gariglio, Matteo	p. 47	Raphael Priego, Santiago	p. 57
Braunstein, Bernhard	p. 104	Gueorguieva, Elitza	p. 105	Rouch, Jean	p. 143
Campara, Chiara	p. 59	Hamadi, Dieudo	p. 32	Romano, Francesco	p. 131
Cantor, Steven	p. 134	JR	p. 141	Russell, Ben	p. 30
Carmosino, Christian	p. 146	Kassab, Yaser	p. 36	Russo, Riccardo	p. 60
Casazza, Claudio	p. 58	Kijak, Stephen	p. 142	Salvatierra, Sofia	p. 127
Caterina, Chiara	p. 39	Kopple, Barbara	p. 140	Sayad, Karim	p. 29
Cavalier, Alain	p. 108	Kunert, Florian	p. 50	Schroeder, Barbet	p. 136
Celesia, Alessandra	p. 28	Lewis, Ben	p. 121	Sheinin, Lidia	p. 38
Chalard, Samuel	p. 118	Licchelli, Gabriele	p. 57	Shemesh, Tali	p. 116
Coulibaly Gillard, Simon	p. 37	Maisto, Enrico	p. 40	Silva, Michele	p. 128
Cruiziat, Sylvain	p. 48	Manzo, Carlo	p. 131	Soda, Kazuhiro	pp. 62 - 101
Dahr, Julia	p. 147	Merletto, Marcello	p. 148	Sudry, Asaf	p. 116
Debenedettis, Teresa	p. 129	Mez, Sebastian	p. 138	Tricaud, Camille	p. 106
Delbès, Léa	p. 128	Milano, Alfredo	p. 130	Türkowsky, Marcel	p. 41
Di Tommaso, Martina	p. 61	Moreira Salles, João	p. 120	Varda, Agnès	p. 141
Dieutre, Vincent	p. 107	Musya, Kisilu	p. 147	Yanovsky, Helen	p. 52
Dosky, Reber	p. 139	Nani, Greta	p. 128	Zhluktenko, Mila	p. 48
Drew, Robert & Associates	pp. 122 - 123	Orozco, Lissette	p. 117	Zoja, Stefano	p. 58
Eberhardt, Marc	p. 119	Pennebaker, D.A.	p. 137		
Erian, Rabelle	p. 106	Perfetti, Tommaso	p. 42		

34. KASSELER DOKUMENTAR FILM UND VIDEO FEST

14.-19. NOVEMBER 2017



AWARDS

Golden Key 5.000 €

Golden Hercules 3.500 €

Golden Cube 3.500 €

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

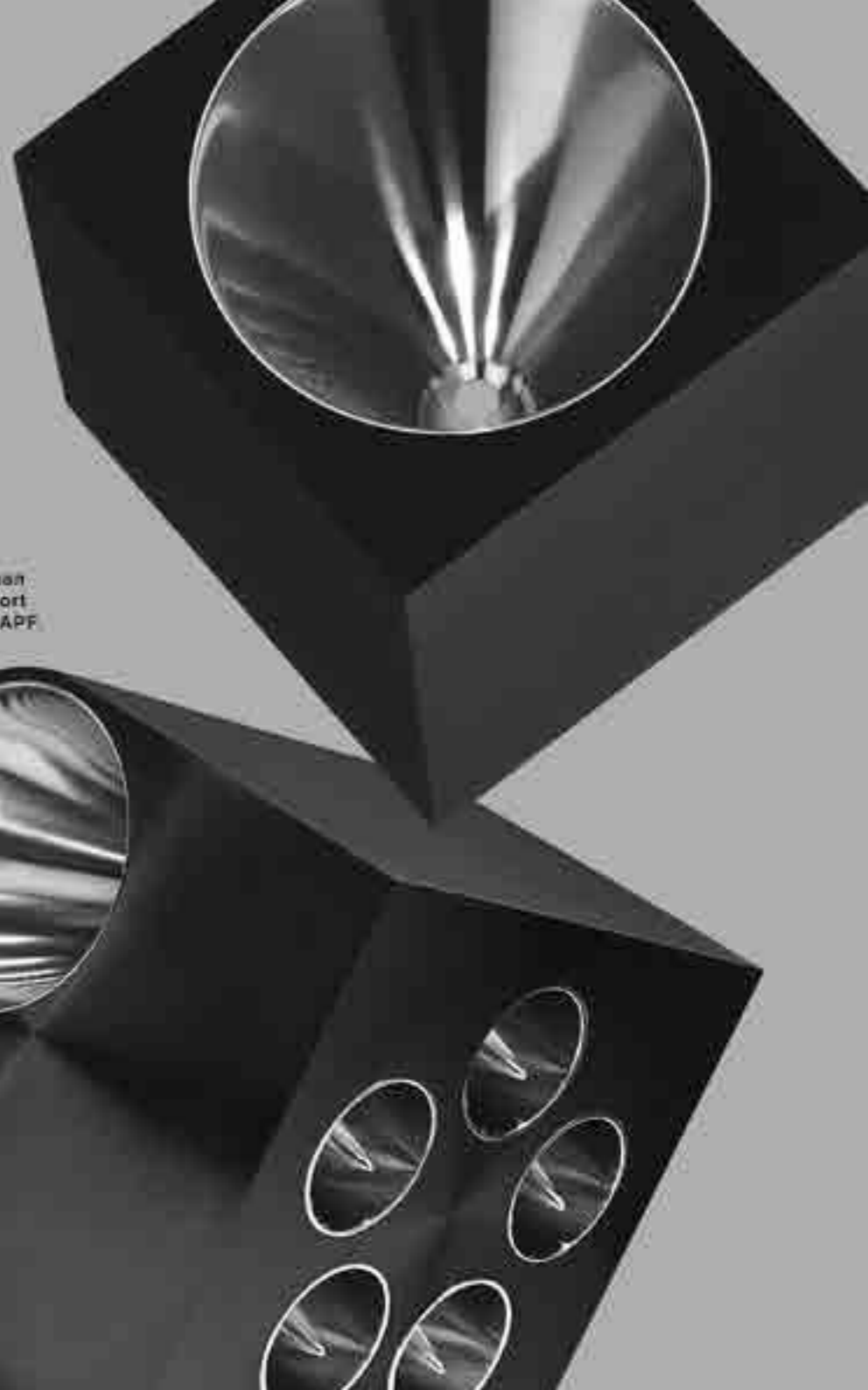
PROGRAM ONLINE BY THE END OF OCTOBER

27.05 - 3.06.2018
krakowfilmfestival.pl

58. KRAKOWSKI
FESTIWAL
FILMOWY
58th KRAKOW
FILM
FESTIVAL

Do not miss it!
Call for entries:
1st October 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



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, Andrea Aprili, Giovanna Giordano (Comune di Firenze) – Stefania Ippoliti, Camilla Toschi, Elisabetta Vagaggini, Emilio Bagnasco, Andrea Magagnato, Marta Zappacosta, Camilla Silei, Damiano Bagnasco, Teresa Diani (FST – Fondazione Sistema Toscana) – Raffaella Conti, Elisa Giusti (Toscana Film Commission) – Christophe Musitelli, Dragoslav Zachariev, Timothée Lepoutre (Ambasciata di Francia in Italia – Institut Français Italia) – Isabelle Mallez, Francesca Ristori, Jean Pascal Frega (Institut Français Firenze) – Emilio Ciarlo, Andrea Merli, Angela Binetti, Laura Bonaiuti, Simona Verrusio, (AICS) – Krzysztof Gierat, Barbara Orlicz-Szczypuła, Katarzyna Wilk (Krakow Film Foundation) – Neumannová Radka (Centro Ceco – Milano) – Eric Franssen (Wallonie Bruxelles Images) – Aida Suljicic, Stephanie Maiwald (Swiss Film) – Minna Scorcu (Ufficio culturale – Ambasciata di Israele) – Bernhard Simeck (German Films) – Antonella Perin, Carmen Hof (Goethe-Institut Roma) – Matteo Colombi, Alessio Alessi, Sara Mancini (Publiacqua) – Rossella Ravagli, Paola De Simone (GUCCI) – Marco Vannini, Donatella Corsini (Unicoop Firenze) – Maurizio Sangalli, Lucia Lunghini (Istituto Sangalli) – Mauro Perini, Vincenzo Striano (Water Right Foundation) – Simone Pinchiorri (Cinemaitaliano.info) – Jacopo Sgroi (CG Entertainment) – Gianluca Guzzo, Luca Volpe (MYmovies.it) – Anna Meli (COSPE) – Lorenzo Luzzetti, Federico Babini (Spazio Alfieri) – Germana Bianco, Tonino Curagi (Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti) – Sara Benedetti, Anna Galli (Scuola Holden) – Antonella Di Nocera (FilmaP) – Arturo Galansino, Riccardo Lami (Fondazione Palazzo Strozzi) – Emilie Bujes – Madeline Robert (Visions du Réel) – Andréa Picard (Cinéma du Réel) – Carlo Chatrian, Marco Zucchi (Festival del Film Locarno) – Maria Bonsanti (Eurodoc Programme) – Francesco Giai Via, Cristina Caon (Carbonia Film Festival) – Jonathan Ferramola (Terra di Tutti Film Festival) – Leonardo Bigazzi (Lo Schermo dell'Arte) – Leena Pasanen, Roland Löbner (DOK Leipzig) – Lisa Chiari, Roberto Ruta (Middle East Now Festival) – Mirko Locatelli, Alessandro Penta (Milano in 48 ore – Instant Movie Festival) – Kazuhiro Soda – Joëlle Bertossa (Close Up Films) – Ben Lewis – Fernanda Descamps (Meikincine Entertainment), Alessandro Rossetto – Jos de Putter – Sebastian Mez – JP Sniadecki – Lise Zipci (Les Films du Losange) – Ilaria Gomasasca (Pyramide International) – Gianluca Farinelli, Andrea Peraro (Cineteca di Bologna) – Giulia Ghigi – Simone Malavolti, Cecilia Ferrara (Balkan Florence Express) – Viviana del Bianco (NICE) – Roberto Malfagia (La Jetée) – Samuele Rossi – Stefano Mutolo (Toscana Film Network) – Simone Bartalesi, Manfredi Lucibello (OFF Cinema) – Lucrezia Palandri, Raffaella Corsini, Claudio Galligani, Ilaria Ferrari, Lapo Arnetoli (Associazione "Amici del Festival dei Popoli") – SudTitles – Ristorante Quinoa – Lorenzo Zambini (ZAP) – Gabriele, Elisa, Valentina, Maurizio (Hotel Medici) – Lopez (Sabor Cubano) – Antonella (Il Guelfo Bianco) – Giulia (Il Desco) – Duccio (Momoyama) – Michaela Zackova Rossi (Fondazione Del Bianco//Palazzo Coppini) – Alessio, Patrizia, Sara (Agenzia Baiana S.r.l.) – Luca (Noveviatravel) – Luigi Licchelli (Car2Go) – Paolo Braschi (Sigra Film), Primo De Santis.

Infine ringraziamo il personale del Cinema La Compagnia e dello Spazio Alfieri, Lorenzo Dell'Agnello. Edith Guntert, Lorenzo Ferroni, Eleonora Guerri – Nicola Leone – le famiglie Binazzi, Maci, Stéphane Giraudeau, Elena Vannuccini e Qian Fen Teresa Lastrucci.

VIENNALE

Vienna International Film Festival



OCTOBER 19 – NOVEMBER 2, 2017

www.viennale.at



*La nostra acqua:
una storia di qualità*



Publiacqua

Impianto Carrala, Firenze - Foto di Andrea Barghi

La 58ª edizione del Festival dei Popoli è stata realizzata grazie al sostegno di:



Progetto realizzato nell'ambito del Programma Sensi Contemporanei per il Cinema



alla sponsorizzazione di:



al patrocinio di:



alla collaborazione con:



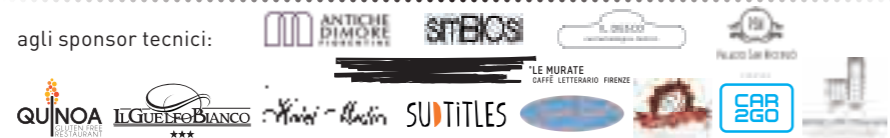
alla partecipazione di:



ai media partners:



agli sponsor tecnici:



Finito di stampare nel mese di ottobre 2017
presso Baroni e Gori, Prato,
per conto di Festival dei Popoli, Firenze



www.festivaldeipopoli.org



Euro 10,00