



REGIONE MARCHE, PROVINCIA DI PESARO E URBINO, COMUNE DI PESARO



Iniziativa realizzata con il contributo di:
Direzione Generale Cinema - Ministero per i Beni e le Attività Culturali



41^a MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA 1965|2005

PESARO 25 GIUGNO - 3 LUGLIO 2005

TEATRO SPERIMENTALE - PIAZZA DEL POPOLO - CINEMA ASTRA

- > CONCORSO PESARO NUOVO CINEMA - PREMIO LINO MICCICHÉ
- > CINEMA IN PIAZZA
- > RETROSPETTIVA JANG SUN-WOO
- > CINEMA DIGITALE SUDCOREANO
- > RETROSPETTIVA VÍCTOR ERICE
- > CINEMA FINLANDESE: OMAGGIO A MIKA TAANILA E ALLA PRODUZIONE KINOTAR
- > SPAZIOVIDEO - CANE CAPOVOLTO CARLO MICHELE SCHIRINZI LAURA WADDINGTON
- > 19° EVENTO SPECIALE: RETROSPETTIVA MARCO BELLOCCHIO



MEDIA

Comunicazione e Cultura



Istituto Garbaton

BANCA POPOLARE
DELL'ADRIATICO

CAPIBANK

CIAM



offina hamilton



della rovere



FESTIVAL DEL NUOVO CINEMA

VÍCTOR ERICE

“È così, attraverso la scrittura, che un giorno ho cominciato a pensare il cinema, scoprendo un modo di prolungarne la visione e anche di realizzarlo. Fu nell'estate del 1959, dopo aver visto *Les quatre cents coups* al Festival di San Sebastián. Al termine della proiezione uscii in strada commosso.”



“So it was through writing that I began to think about cinema one day, discovering a way to extend its vision and even to make films. It was in the summer of 1959, after having seen The Four Hundred Blows at the San Sebastián Festival. After the screening, I walked out onto the street, moved.”

Scrivere di cinema

di Víctor Erice

È così, attraverso la scrittura, che un giorno ho cominciato a pensare il cinema, scoprendo un modo di prolungarne la visione e anche di realizzarlo. Fu nell'estate del 1959, dopo aver visto *Les quatre cents coups* al Festival di San Sebastián. Al termine della proiezione uscii in strada commosso. E quella stessa notte sentii la necessità di mettere per iscritto le idee ed i sentimenti che le immagini di François Truffaut avevano risvegliato in me. Era la prima volta che mi accadeva qualcosa di simile. Gli anni sono passati da allora e, anche se sono riuscito a girare alcuni film, continuo ancora a scrivere di tanto in tanto.

Penso che fra tutte le arti il cinema sia quella che si conosce di meno. Generalmente se ne ignora la storia, ma soprattutto la sua vera natura. Forse, proprio perché il cinema è il più segreto dei linguaggi, è anche il più incompreso. Per qualche tempo interessarsi alla sua essenza ha significato porsi la domanda che a suo momento si fece André Bazin: "Che cosa è il cinema?" Perché allora oggi avvertiamo che questa questione, e la riflessione che l'accompagna, risulta ogni volta più insolita, più impropria, più fuori luogo persino tra i nostri professionisti?

Cercando una spiegazione a questo fatto si potrebbe parlare, a seconda dei casi, di mancata conoscenza, di pigrizia intellettuale o di semplice conformismo. Ma in fondo questi motivi non dicono tutto, danno l'impressione di mettere a tacere la spiegazione più semplice, quella che potremmo enunciare in questo modo: non ha senso chiedersi che cosa è il cinema perché non solo non ha futuro, ma soprattutto perché, in un certo senso ha già smesso di esistere; adesso bisogna piuttosto parlare di Audiovisivo.

Se parafrasando Louis Lumière "il cinema è un'invenzione senza futuro", se il futuro è degli altri, che senso ha continuare ad interrogarci sull'essenza di quella che è stata definita settima arte? Più di un apocalittico e più di un integrato sarebbero d'accordo su questo punto. E ciononostante se vogliamo sapere quel che il cinema può essere oggi perché non cominciare col chiederci cosa è stato, cosa abbiamo creduto che fosse, e ciò che è stato in realtà? Si tratta di un orizzonte più ampio di quel che può sembrare a prima vista, perché la revisione di quel passato ci porta a considerare storie così intimamente unite da costituire una sola: la storia del cinema, la storia del XX secolo.

Lo sapevamo senz'altro, ma lo avevamo dimenticato: "Cinematografo, arte del secolo". Esattamente quel che si disse quando, con un gesto non privo di malizia, gli si volle render giustizia attribuendogli in un colpo solo tutti gli aggettivi del riconoscimento sociale. Mai, nemmeno in quel solenne istante, abbiamo immaginato che con il passare degli anni sarebbe diventato un elemento essenziale della nostra memoria, il recipiente capace di contenere le immagini che meglio riflettono le esperienze umane del secolo che finisce. Come non vedere in quello sguardo che proiettiamo verso il passato, sospeso nell'aria, la figura dell'angelo della melanconia! È in qualche modo inevitabile. Perché quella storia unica – quella del cinema, quella del secolo – si confonde irrimediabilmente con la nostra stessa biografia. Parlo per le persone della mia generazione, quelle nate al tempo del silenzio e della rovina che

Writing about Cinema

by Víctor Erice

So it was through writing that I began to think about cinema one day, discovering a way to extend its vision and even to make films. It was in the summer of 1959, after having seen The Four Hundred Blows at the San Sebastián Festival. After the screening, I walked out onto the street, moved. And that same night I felt the need to put into writing the ideas and feelings that François Truffaut's images had awoken in me. It was the first time that something like that had happened to me. Many years have passed since then and even though I have managed to make several films, I continue to write every so often.

I think that of all the arts, film is the least well known. Generally, its history is ignored as is, above all, its true nature. Perhaps because film is the most secret of languages, as well as the most misunderstood. For some time, reflecting upon its essence meant asking the question that André Bazin posed in his day: "What is cinema?" Why is it then that today we perceive this question, and the contemplation that accompanies it, to be increasingly less common, more inappropriate, more out of place, even among our professionals?

By way of explanation, one could talk about, depending on the situation, a lack of knowledge, intellectual laziness or simple conformism. Yet, ultimately, these reasons are not comprehensive, they give the impression of silencing the simplest explanation, the one we could express accordingly: it makes no sense to ask what cinema is because not only does it have no future, it has, furthermore, in a certain sense, already ceased to exist. Now we must speak instead of the "audiovisual."

If, to paraphrase Louis Lumière, "the cinema is an invention without a future," if the future belongs to others, what sense is there in continuing to question the essence of that which has been deemed the seventh art? More than one apocalyptic or extremist person would agree on this point. And despite this, if we want to know what cinema can be today why don't we begin by asking ourselves what it has been, what we believed it to be, and what it really was? The horizon is broader than it may seem at first glance because re-examining the past leads us to consider histories so intimately intertwined – the history of cinema and the history of the 20th century – that they make up only one single history. Something we most certainly knew yet forgot is: "Cinema, the art of the century."

That is exactly what was said when, with a gesture not lacking malice, those who wanted to do justice to cinema attributed to it all the adjectives of social recognition in one blow. Never, not even in that solemn moment, could we have imagined that with the passing of time it would have become an essential element of our memory, a container capable of holding the images that best reflect the human experience of the past century. How can we not see, in that gaze that we project towards the past, suspended in the air, the figure of the angel of melancholy! It is, in some way, inevitable. Because this sole history – that of cinema and the century combined – becomes irreversibly mixed up with our own biography. I speak on behalf of those of my generation, born in the time of silence and ruins that followed our last civil war. Whether real or symbolic orphans, cinema adopted us, offering us extraordinary consolation: the feeling of belonging to the world. Precisely that which communication, in its current state of maximum development, does not offer.

Based upon technical reproducibility and universal dissemina-

seguì la nostra ultima Guerra Civile. Orfani reali o simbolici, il cinema ci ha adottati, offrendoci una consolazione straordinaria: il sentimento d'appartenenza al mondo. Proprio quello che paradossalmente la Comunicazione, nel suo attuale stato di massimo sviluppo, non offre.

Basato sulla riproducibilità tecnica e la diffusione universale, aspetti accelerati dagli effetti del video e della televisione capaci di moltiplicare all'infinito quelle facoltà, prodotto e nient'altro che prodotto (secondo la dittatura del Mercato, più implacabile che mai, fino al punto di essere riuscito ad alienare il concetto di autore), al cinema socialmente, su scala planetaria, il potere costituito sembra offrire oggi soltanto un destino unico: quello proprio dell'industria dello spettacolo. In questo incrocio, quindi, non gli resta forse altra alternativa che quella di ripiegare su se stesso e sulla sua solitudine, per affermare la propria dignità: quella di essere l'ultimo dei linguaggi artistici inventati dall'uomo. Questa è la sua qualità distintiva, quella che veramente lo contraddistingue dagli altri mezzi di comunicazione audiovisiva.

Ogni tanto, diventati fantasmi, i corpi presenti nelle immagini di quei film che abitarono la nostra infanzia e adolescenza si alzano dalle loro tombe e si affacciano dal piccolo schermo televisivo nelle ore più tarde, vicine all'alba. Offrendosi ai nostri occhi insonni sembrano dirci qualcosa: che cosa? Tra le altre cose che il futuro del cinema è probabilmente il suo passato. Ma a condizione di contemplarlo con occhi disingannati, senza paura. Perché, come afferma Jean-Luc Godard, "le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice."

(Pubblicato su "Banda aparte", n° 9-10, Valencia, gennaio 1998)

tion (aspects that are accelerated by the effects of video and television capable of infinitely multiplying these faculties), and the fact that it is a product and nothing more (according to the dictates of a market that is more ruthless than ever, to the point of having succeeded in alienating the concept of the auteur), on a planetary scale, the powers that be seem to offer only one possible social destiny to cinema today: precisely that of the industry of spectacle. Therefore, at this crossroads, it perhaps has no other alternative than to reflect back upon itself and its loneliness, in order to avow its own dignity: that of being the latest of the artistic languages invented by man. This is its distinctive quality, that which truly distinguishes it from other means of audiovisual communication.

Every so often, having become ghosts, the bodies present in the images of those films that inhabited our childhood and adolescence rise up from their graves and peer out from the small television screen late at night, as dawn approaches. Offering themselves up before our sleepy eyes, they seem to tell us something, but what? Among other things, that the future of cinema is probably its past. But on the condition that we examine it not with disillusioned eyes, and fearlessly. Because, as Jean-Luc Godard said, "le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice."

(Published in Banda aparte, no. 9-10, Valencia, January, 1998)

Conversazione a Madrid

con Amanda Lorenzo e Isabel Escudero

Conversazione tra il cineasta Víctor Erice, Isabel Escudero, scrittrice, critica cinematografica e docente universitaria, e Amanda Lorenzo, autrice della tesi di laurea, "Crescere verso le origini: il cinema di Víctor Erice tra storia, mito e memoria", Università degli Studi di Pavia, 2004.

Questa intervista è stata realizzata nell'Ateneo di Madrid il 21 marzo 2003.

Amanda Lorenzo: *Nel suo cinema è molto importante la relazione dialettica che ciascun personaggio instaura con la propria memoria, l'intreccio che cerca di legare l'immaginario, il volo dello spirito, con il ricordo personale e storico già fissato. È questo disaccordo, questo conflitto tra realtà e desiderio ciò che inizialmente muove le sue creature cinematografiche?*

Víctor Erice: Sì, sicuramente è così... Ma in ogni caso si tratta di un conflitto che può essere enunciato in modi molto diversi, e che nasce ogni volta che ci interroghiamo sul senso di ciò che chiamiamo vita.

A.L.: *Si potrebbe dire che la memoria agisce come principio regolatore della conoscenza. Quindi colui che non è capace di conciliarsi o di giocare in qualche modo con la propria memoria si arresta o perde l'equilibrio. Ci riferiamo in particolare ai genitori ne *El espíritu de la colmena*, che non sono capaci di reagire al ricordo della guerra vissuta, e ad Agustín ne *El sur*, che sembra immobilizzato, incapace di fare della sua memoria un elemento vivificante. Ma davanti a questi blocchi sembra che ci siano i bambini, la presenza dell'infanzia, nel suo caso "le bambine" che giocano e rimescolano questi ristagni. Si tratta di un elemento ricorrente nella sua opera. Crede che l'infanzia vissuta o ricordata conservi qualcosa del luogo sacro, santuario redentore della realtà?... Glielo chiedo perché lei ha cercato questo luogo ripetute volte. Per esempio senza andare lontano, ne "El umbral del sueño", il suo testo introduttivo alla sceneggiatura de *La promesa de Shanghai* in cui narra come due bambini entrano di soppiatto in un cinema per vedere un film a loro proibito, *The Shanghai Gesture* di Josef Von Sternberg.*

V.E.: Mi è difficile parlare di questi argomenti in relazione ai film che ho realizzato. E questo per un motivo: perché quello che posso dire con parole avrà sempre un valore, un'espressività, un'eloquenza molto minore rispetto a quella che può forse scaturire dalle immagini di quei film. Sarebbe più coerente non parlarne pubblicamente, ma mi pare ovvio che è praticamente impossibile. Infine, quello che lei ha segnalato a proposito dell'infanzia è vero, almeno io la penso così. Si è detto e scritto molte volte che la vera patria di un essere umano è la sua infanzia. L'infanzia è il luogo dell'Origine, l'età in cui le cose accadono per la prima volta e si accede a una forma speciale di conoscenza, di comunione con la vita che dopo, diventati persone adulte, perdiamo.

A.L.: *Sembra che per lei il linguaggio più vicino alla verità sia quello dello sguardo – lo sguardo primordiale – mentre la parola crea la finzione, e in un certo modo la falsificazione. Comunque – paradossalmente – lei confida in qualche modo nella parola, e*

Conversation in Madrid

with Amanda Lorenzo and Isabel Escudero

A conversation between filmmaker Víctor Erice; writer, film critic and university professor Isabel Escudero; and Amanda Lorenzo, author of the graduate thesis, "Crescere verso le origini: il cinema di Víctor Erice tra storia, mito e memoria," University of Pavia, 2004.

This interview was held at Madrid's Ateneo University on March 21, 2003.

Amanda Lorenzo: In your films, the dialectical relationship that each character has with his or her memory is very important; the intertwined relationship that seeks to connect the imaginary, the flight of the spirit, with already established personal and historical memories. Is it this discord, this conflict between reality and desire, that which initially drives your cinematic creations?

Víctor Erice: *Yes, it definitely is.... However, this is a conflict that can be expressed in very different ways, and that arises each time we question the meaning of that which we call life.*

A.L.: One could say that memory acts as the regulating principle of the conscience. Therefore, he who is incapable of reconciling himself or playing in some way with his memory stops moving or loses his balance. This is particularly true of the parents in *The Spirit of the Beehive*, who are incapable of fighting against the memory of the war they experienced, and of Agustín in *The South*, who seems paralyzed, incapable of transforming his memory into something revitalizing. Yet it seems as if the presence of childhood and children is there to counteract these barriers; in your case, "the girls," who play with and stir up this stagnation. This is a recurring element in your work. Do you believe that the childhood one experiences or remembers preserves something of the holy, of reality's redeeming sanctuary? I ask because you have sought this out repeatedly. For example, in "El umbral del sueño," your introduction to the screenplay of *La promesa de Shanghai*, in which you depict two children sneaking into a cinema to see a film they're not allowed to see, Josef Von Sternberg's *The Shanghai Gesture*.

V.E.: *It's difficult for me to speak about these things in respect to the films I've made. And for the simple reason that what I can say with words will always be less eloquent, and have a lesser value or expressiveness, than that which perhaps comes forth from those films' images. It would be more coherent to not speak of this publicly, but, obviously, this is practically impossible. Ultimately, what you pointed out in respect to childhood is true, at least that's how I see it. It's been said and written many times that childhood is a human being's true home. Childhood is the place of "origin," the age at which things happen for the first time and a special form of knowledge is gained, a communion with life that later, once we become adults, we lose.*

A.L.: It seems as if, for you, the form of expression that comes closest to the truth is that of the gaze – the primordial gaze – whereas words create fiction and, in a

spesso affida alla voce "in off" il compito di narrare le vite. Tuttavia anche nelle parole dei suoi personaggi sono presenti osservazioni che sembrano voler mettere in guardia lo spettatore sulla dicotomia realtà/funzione, ovvero la possibilità di falsificazione che può darsi nel cinema: Isabel ad Ana "...en el cine todo es mentira" (nel cinema tutto è falso); Agustín nella sua lettera a Laura: "Sí, ya sé que las cosas que ocurren en el cine son mentiras" (Sì, lo so che le cose che accadono nel cinema sono per finzione); Dani a Susana, nella sceneggiatura de *La promesa de Shanghai* "... a mí los sitios cuando los veo en una peli me parecen que no son de verdad" (... a me i posti quando li vedo in un film mi sembra che non siano veri). Può parlarci di questa contraddizione o gioco tra l'immagine e la parola nel suo cinema?

V.E.: Non so se ho capito bene quello che vuole dire, ma in ogni caso io non darei quel valore allo sguardo in relazione alla parola. Credo che nello sguardo, che come esseri razionali proiettiamo sulle cose, sia già contenuta una forma di finzione. Che dire poi se quello sguardo è cinematografico, vale a dire se si proietta attraverso la lente di una cinepresa... Quel che mi sembra indubbio è che lo sguardo è più vicino all'Origine. André Breton, per esempio, diceva che l'occhio esiste allo stato selvaggio, e in un certo senso è vero, dal momento che l'essere umano prima di imparare a parlare già vede, guarda. D'altro canto guardare è quello che fa lo spettatore di un film, immerso nell'oscurità della sala. La parola, il linguaggio, è l'artificio umano per eccellenza. In relazione allo sguardo, si può dire che viene sempre dopo. Anche il cinema ha vissuto questo processo, perché agli inizi era muto. Credo che i miei film si muovano in questa dialettica che si stabilisce fra l'immagine e la parola.

Isabel Escudero: Nel suo terzo film ha fatto un passo decisivo in questo senso. Ne *El sol del membrillo* si fanno vedere senza alcuna dissimulazione gli strumenti di lavoro, di registrazione "artificiosa" della realtà. Una sorta di de-realizzazione. Sembra che lei voglia conferire all'operazione cinematografica un grado maggiore di "allontanamento" dalla realtà, collocando il cinema – come nelle scatole cinesi – più in là e più lontano della pittura, e la pittura ancora più in là rispetto alla natura o ciò che chiamiamo realtà. Ma non crede che questo calcolato processo tecnico di "indietreggiamento" dello sguardo agisca – paradossalmente – avvicinandoci al mistero? Non è forse questo allontanamento ciò che favorisce la scoperta di qualcosa che non si vede ad occhio nudo?

V.E.: Sì, evidentemente c'è qualcosa di tutto quello a cui lei fa riferimento... Forse bisognerebbe parlare un po' del processo di realizzazione de *El sol del membrillo*. A differenza dei film di finzione che partono da un materiale letterario di base, sia che si tratti di una sceneggiatura originale o comunque di un adattamento, in questo caso la narrazione scaturisce da un fatto reale. Anche perché Antonio López aveva deciso di dipingere l'albero indipendentemente dal fatto che una troupe fosse presente o meno per filmare il suo lavoro. Ho girato il film senza alcun tipo di sceneggiatura. Da qui la prospettiva documentaria. Ho già detto in altre occasioni che io non avevo mai visto Antonio López dipingere un albero. L'avevo visto dipingere altri tipi di soggetti, generalmente paesaggi urbani,

sense, falsification. Ironically, however, you confide in words and often give the off-camera voice the task of narrating the [on-camera] lives. Yet even in your characters' words there are observations that seem to want to warn the spectator against the reality/fiction dichotomy; or, rather, the possibility of falsification that can exist in cinema: Isabel to Ana "...en el cine todo es mentira" (in cinema, everything is fake); Agustín, in his letter to Laura: "Sí, ya sé que las cosas que ocurren en el cine son mentiras" (Yes, I know that the things that happen in films are fake); Dani to Susana, in the screenplay of *La promesa de Shanghai* "...a mí los sitios cuando los veo en una peli me parecen que no son de verdad" (...the places I see in films don't seem real to me). Could say something about this contradiction or game between images and words in your films?

V.E.: *I'm not sure that I fully understand what you are alluding to, but in any case, I wouldn't give that value to the gaze over words. I believe that a kind of fiction is already contained within the gaze, which as rational beings we project onto things. Furthermore, what does it mean if that gaze is cinematic, if it's projected through the lens of a movie camera...? That which seems indubitable to me is that the gaze is closer to the "Origin." André Breton, for example, used to say that the eye exists in its savage state, and in a sense that's true, seeing as how human beings, before learning to speak, already see, watch. On the other hand, watching is what a spectator does, immersed in the dark of the movie theatre. The word (or language) is humanity's artifice par excellence. One can say that words always come after the gaze. Even cinema went through this process, because in the beginning it was silent. I believe that my films exist in this dialectic that is created between images and words.*

Isabel Escudero: In this sense, you took a decisive step in your third film. In *The Quince Tree Sun* one can plainly see the work tools, the "artful" recording of reality. A kind of un-making. It seems as if you would like to bestow upon cinema a greater degree of "distance" from reality, placing it – like in a Chinese box – even farther beyond painting, and painting even farther away from nature, or that which we call reality. But don't you think that this calculated technical process of the gaze's "retreat" serves, ironically, to draw us closer to the mystery? Isn't it perhaps this retreat that encourages the discovery of something that cannot be seen with the naked eye?

V.E.: *Yes, obviously there is some of all that which you refer to... Perhaps we should speak a little about the creative process behind *The Quince Tree Sun*. As opposed to fictional films that originate from a literary source – be it an original screenplay or even an adaptation – this story came about from a real event because Antonio López had decided to paint the tree regardless of whether or not a crew was going to be there to film him. I shot the film without having any kind of screenplay. This is where the documentary element came from... I've already said before that I'd never seen Antonio López paint a tree. I'd seen him paint other kinds of subjects, usually urban landscapes, but never a tree. Or, rather, a living thing that evolves over time. For this reason, my point of view, at least initially, had to be that of an observer. An observer attempting*

ma mai un albero, ovvero un essere vivo che si evolve nel tempo. Per questo il mio punto di vista, almeno inizialmente, doveva essere quello di un osservatore. Un osservatore che tentava di affrontare l'evento sprovvisto di qualsiasi aprioristica pretesa interpretativa, cercando di avere un atteggiamento il più umile possibile. Mi sembra che questa sia la condizione primaria per avvicinarsi al mistero. Io non la metterei tanto sul piano tecnico quanto su quello linguistico. Voglio dire che non si tratta di retrocedere tecnicamente, ma di rimettersi a una delle qualità originarie del cinema: la sua capacità di registrare ciò che avviene, tradizionalmente legata ai film dei fratelli Lumière, all'effetto Lumière. Questo è stato il primo passo del processo a cui ho accennato, al quale è poi seguito un altro di tipo diverso, ma altrettanto decisivo, che nasce una volta concluse le riprese, e che corrisponde al montaggio. Periodo di riflessione su quello che è successo, in questo caso più lungo del solito, dal quale è nata la costruzione della narrazione.

A.L.: *Nel suo cinema si può osservare una certa tendenza a non intervenire troppo sulla scena, come se lei sospettasse i pericoli di un intervento più manifesto. Che rapporto vorrebbe stabilire con lo spettatore?*

V.E.: Nel caso de *El sol del membrillo*, dal momento che il mio atteggiamento era quello di un osservatore, la tendenza di cui parla è palese. Ma è presente anche nei miei film di pura finzione. Mi è sempre interessato di più creare un mondo di suggerimenti che di messaggi espliciti. Cerco di comunicare con lo spettatore nel modo meno autoritario possibile, che non preveda l'imposizione di un senso unico. In definitiva, cerco di far sì che lo spettatore viva lo stesso processo che ho vissuto io in relazione all'opera. Gli richiedo un atteggiamento che non è passivo e che non è del tutto contemplativo, ma anche attivo.

A.L.: *In più di un'occasione è stato detto da alcuni critici che nel suo cinema i personaggi hanno una vita "contemplativa" perché non sono capaci di entrare né di inferire nel mondo. Non siamo d'accordo, riteniamo che la sua opera faccia riferimento a una contemplazione attiva, nel senso che è una contemplazione che comporta la conoscenza e la trasformazione del soggetto, della sua interiorità.*

I.E.: *Vorrei aggiungere, per far capire meglio quanto appena detto, che l'illusione dominante come politica d'autore è di "fare" il più possibile, di intervenire nella realtà cercando di modificarla ma restando incolumi, intatti, cosicché non cambia niente. Invece i suoi personaggi cambiano interiormente, si muovono verso la propria interiorità, guardano dentro se stessi quando guardano l'esterno. Questa sarebbe certamente l'azione più vera del suo cinema, perché implica innanzitutto una resistenza al credo dominante. Lei è d'accordo o crede effettivamente che i suoi personaggi si mantengano in una sorta di alienazione o di impossibilità di vivere?*

V.E.: Immagino che si stia riferendo ai personaggi degli adulti. Perché penso che, in questo senso, c'è una sostanziale differenza tra i personaggi degli adulti, che in qualche modo hanno già un'identità definita, e i personaggi dei bambini che ancora si trovano sulla soglia del mondo, den-

to deal with the event without any prior interpretive pretense, with as humble an attitude as possible. I think this should be the primary condition for approaching the mystery. I wouldn't put this so much on a linguistic plane but, rather, on a technical one. By this I mean that it isn't a question of a technical demotion, but of putting yourself in the position of cinema's original qualities: its capacity to record what happens, traditionally tied to the Lumière brothers' films, to the Lumière effect. This was the first step of the process I alluded to, which was followed by another, different, although just as decisive step, which arose once shooting was over, during editing. This was the period for reflecting upon what had happened, in this case longer than usual, and from which the narrative construction came about.

A.L.: One can observe a certain tendency of yours not to intervene very directly in your films, as if you distrusted the dangers of a more manifest intervention. What kind of relationship would you like to create with the spectator?

V.E.: *In the case of The Quince Tree Sun, from the moment that I assumed the attitude of an observer, the tendency you speak of became evident. But it's also present in my purely fictional films. I've always been more interested in creating a world of allusions rather than explicit messages. I try to communicate with the spectator in the least authoritative way possible, which does not entail the imposition of one single interpretation. In general, I try to make it so that the spectator can experience the same process I experienced in making the film. I ask him or her to have an attitude that is not passive and that is not entirely contemplative, but active.*

A.L.: On more than one occasion, several critics of your work have said that your characters have a "contemplative" life because they're incapable of participating in or comprehending the world. We don't agree, and feel that your films depict an active contemplation that implies the character's self-awareness and transformation, of his or her inner life.

I.E.: I'd like to add, to better clarify what was just said, that the prevailing illusion of the politics of the auteur is to "do" as much as possible, to intervene upon reality, to attempt to modify it while remaining unscathed, intact, so that nothing changes. Instead, your characters change inside. They move towards their inner life, they look inside themselves when they look outward. This is certainly the most truthful action in your films, because it implies, above all, a resistance against dominant beliefs. Do you agree or do you believe that your characters are alienated or find it impossible to live?

V.E.: *I imagine you're referring to the adult characters. Because I think that, in this sense, there is a significant difference between the adult characters, who in some way already have an identity, and the children, who are still on the threshold of the world, simultaneously inside and outside of it. That is the case with Ana, the girl in The Spirit of the Beehive. That alienation or impossibility to live belongs precisely to the adults and, more specifically, to the men: the beekeeper in The Spirit of the Beehive; Agustín, the doctor, in The South. They are both divided men.*

tro e fuori da esso allo stesso tempo. È il caso di Ana, la bambina di *El espíritu de la colmena*. Quell'alienazione o impossibilità di vivere è propria degli adulti e più specificatamente dei maschi: l'apicoltore ne *El espíritu de la colmena*; Agustín, il medico di *El sur*. Entrambi sono uomini scissi.

I.E.: *I suoi personaggi femminili adulti sembrano essersi adattati di più alla realtà o al passato, sembra che risulti loro più sopportabile e persino letterario il traffico della vita, mentre gli uomini sono come smarriti, immobilizzati da qualche ossessione, turbamento o perdita. Sono come ossessionati dalla ricerca di una chimera, che quasi sempre si conclude nella morte, la pazzia o la solitudine. Le donne invece sono più rassegnate alla quotidianità, in cui la loro unica via di fuga sembrano essere le lettere, la scrittura sentimentale, le attività quotidiane...*

V.E.: Sì, è possibile rintracciare nelle figure delle madri quella rassegnazione di cui lei parla. Comunque ho sempre creduto che le donne siano più vicine alla vita di quanto lo siano gli uomini, dato che questi sono più facilmente prigionieri di un compito sociale che li obbliga ad agire come protagonisti della Storia. Lì, in quel campo dell'esperienza, mi sembra che gli uomini siano condannati a una sorta di fallimento metafisico.

I.E.: *Poi però ci sono le bambine, così importanti nella sua opera. Nel suo cinema rappresentano forse l'anello perduto di una femminilità meno sottomessa, più vicina alla solitudine maschile, una femminilità che non fa sentire l'uomo escluso? Ed è per questo che – a loro volta – le sue bambine si legano all'uomo, al padre assente o solitario, alla pazzia o all'assenza del padre, alla mostruosità dell'amore di Frankenstein?*

V.E.: Il fatto che le due protagoniste di *El espíritu de la colmena* siano bambine è il risultato di una scelta. Avevo pensato che la scena dell'incontro tra il mostro e la bambina, che ha luogo sulla riva di un lago nel film *Il dottor Frankenstein* di James Whale, sarebbe risultata più intensa se a contemplarla fossero stati occhi femminili, dato che in questo modo il livello di identificazione poteva essere maggiore. Tuttavia, nel caso della sceneggiatura de *La promesa de Shanghai*, in cui proprio per la prima volta nel mio cinema dovevano comparire dei bambini maschi, non credo che la differenza con le bambine sarebbe stata molto significativa... In quanto a quel legarsi delle bambine alla figura maschile, forse, ciò accade perché ritrovano nel padre qualcosa della loro essenziale solitudine, della loro emarginazione. Frankenstein è una replica mostruosa e fantasmatica della figura paterna. È forse il caso di ricordare che Mary Shelley dedicò il romanzo al padre, William Godwin... L'attrazione che Ana prova nei confronti del mostro è evidente, e alla fine risulta essere più forte della paura che prova allo stesso tempo. L'amore di Estrella per il padre Agustín ne *El sur* è evidente. Agustín e Frankenstein hanno in comune, fra le altre cose, il fatto di essere due diverse figure dell'emarginazione.

I.E.: *A proposito di questa presenza primordiale delle bambine c'è nel suo cinema un episodio significativo: quando Ana ne El espíritu de la colmena offre la mela al fuggiasco ricordandoci Eva. La figura della mela in mano a una donna (bambina) e offer-*

I.E.: Your adult female characters seem to have adapted better to reality or to the past, it seems as if they find life more bearable, even literary, whereas the men seem lost, paralyzed by an obsession, anxiety or loss. They seem obsessed by the search for a pipe dream, which almost always ends in death, madness or solitude. Women, on the other hand, are more resigned to everyday life, in which their only ways out seem to be letters, sentimental writing, daily activities...

V.E.: Yes, it's possible to find that resignation you speak of in the characters of the mothers. However, I've always believed that women are closer to life than men, given that men are more often prisoners of the social duties that oblige them to act as history's protagonists. There, in that field of experience, it seems to me that men are condemned to a certain metaphysical failure.

I.E.: But then we have little girls, a vital element in your films. Do they perhaps represent in your work the missing link of a less submissive subjugated femininity, closer to masculine solitude, a femininity that perhaps makes men feel excluded? And is it for this reason that the girls in your films in turn bond with men, with the absent or solitary father, with madness or the absence of the father, with the monstrosity of Frankenstein's love?

V.E.: The fact that the two main characters of *The Spirit of the Beehive* are girls is the result of a choice. I thought that the scene of the encounter between the monster and the little girl, which takes place on a lakeshore in James Whale's *Frankenstein*, would be more intense if seen from a female perspective, seeing as how in this way, the level of identification could be greater. Nevertheless, in regards to the screenplay of *La promesa de Shanghai*, in which little boys were to appear in one of my films for the first time, I don't think that the difference between them and the girls would have been very significant.... As far as the girls' bonding with the male figures is concerned, perhaps that happens because they find something of their fundamental solitude and marginalization reflected in the father. Frankenstein is a monstrous and phantasmagoric replica of the father figure. And perhaps we should recall that Mary Shelley dedicated her novel to her father, William Godwin.... The attraction that Ana feels towards the monster is obvious, and in the end is even stronger than her fear. Estrella's love for her father Agustín in *The South* is obvious. What Agustín and Frankenstein have in common, among other things, is the fact that they are two different depictions of marginalization.

I.E.: There is a significant moment in your work in regards to this primordial presence: when Ana in *The Spirit of the Beehive* offers the fugitive an apple, reminding us of Eve. The image of an apple in the hands of a woman (girl) and offered to a man, the fugitive, in some way summons up the Genesis, with all the ambiguities connected to the interpretation of the myth. The apple represents both the invitation to enter the tribe as well as the doubts about tribal law, which is nothing other than God's law, and which forbids us from eating from the tree of life, or from the tree of good and evil. In any case, it is an invitation from a woman to a man to lose his fear, to

ta a un uomo, il fuggiasco, riprende in qualche modo l'immagine della Genesi, con tutte le ambiguità connesse all'interpretazione del mito. La mela rappresenta sia l'invito a entrare nella tribù, sia il dubbio sulla legge della tribù, che altra non è che la legge di Dio, che proibisce di mangiare dall'albero della vita o dall'albero del bene e del male. In ogni caso si tratta dell'invito della donna all'uomo a perdere la paura, a disfarsi del timore di Dio. In questo senso è commovente vedere come una bambina, che dovrebbe avere paura di uno sconosciuto in fuga e solitario, in un gesto di innocente pietà, tolga le paure all'uomo offrendogli la mela. E anche la giacca. Gli offre l'indumento del padre senza sapere che c'è nascosto l'orologio, il tarlo del tempo, la morte.

V.E.: Sì, in effetti credo che sia così, io non saprei spiegarlo meglio... Pochi critici hanno capito il senso della mela e dell'orologio in quella scena. Soprattutto dell'orologio, il tarlo del tempo come lei dice... Quando Angel Fernández Santos e io durante la stesura della sceneggiatura decidemmo che la bambina offrì una mela al fuggiasco, inevitabilmente pensammo ad Adamo ed Eva.

I.S.: Infine, le "sue bambine" – ognuna a modo suo – conservano qualche traccia di una femminilità che poi diventando adulte, perdono inevitabilmente?

V.E.: Può darsi... Oggi giorno la donna è spinta dalla società ad assomigliare sempre più all'uomo, perché possa eventualmente sostituirlo nel mondo del lavoro, della politica, ecc... Generalmente, viene considerata pienamente adatta per agire la Storia. Ciononostante, al di là di ciò che suggeriscono i luoghi comuni su questo argomento, bisogna chiedersi fino a che punto la donne hanno superato la loro storica emarginazione, che senso ha in realtà la cosiddetta liberazione della donna... Si tratta di un cambiamento abbastanza complesso, di dimensioni antropologiche, nel quale ci sono perdite, è vero, ma anche conquiste. Le bambine che io ho rappresentato, appartengono al passato, a un mondo che c'è stato prima della televisione. Con questo si spiega tutto. Per questo portano in sé qualcosa che le bambine di oggi probabilmente ormai non hanno più.

I.E.: A partire dalla questione dello sguardo o degli occhi si potrebbe dire qualcosa come "chiudi gli occhi e vedrai". I suoi personaggi, concretamente le sue bambine, Ana, Estrella, Susana, chiudono gli occhi quando vogliono evocare qualcosa. Che significato hanno quei momenti? Si tratta forse della fase in cui si tenta di riconoscere, in ciò che ci ha dato lo sguardo, l'essenziale che diventa memoria e pertanto conoscenza? Si può dire che sia necessaria un'operazione di astrazione dalla realtà immediata, di negazione della fede in quello che si vede con gli occhi, per dare vita invece a una fede più vera, che va oltre la condizione perché sorga l'evocazione o la creazione di qualcosa di nuovo? E non è proprio questo l'atto più simile all'ingresso nell'oscurità di una sala cinematografica? Può parlarci di questa oscurità, di questo abbandono dell'immediatezza, di questa sospensione di giudizio quando si entra veramente nel cinema?

V.E.: Nell'atto di chiudere gli occhi possono essere compresi tutti questi significati, è vero. Ne *El espíritu de la colmena* mi venne in mente che Ana chiudesse gli occhi per

shed the fear of God. And so it's moving to see a little girl, who should be afraid of a lone stranger on the run, in a gesture of naïve pity, placate the man's fear by offering him the apple. And the jacket as well. She offers him her father's clothing without knowing the watch is hidden inside: the sands of time, death.

V.E.: Yes, I essentially believe that to be true, I wouldn't know how to explain it any better... Few critics understood the meaning of the apple and the watch in that scene. Especially the watch, the sands of time, as you say... When Angel Fernández Santos and I decided, while writing screenplay, that the girl should offer the fugitive an apple, we inevitably thought of Adam and Eve.

I.S.: Ultimately, do "your girls," each in her own way, contain some trace of femininity that, upon growing up, they inevitably lose?

V.E.: Perhaps.... In today's world, society pushes women to be more and more like men, so that they can eventually replace men in the workforce, in politics, etc.... Generally, they are considered to be fully adapted to guide history. Nevertheless, despite that which the clichés on this subject suggest, we must ask ourselves just how much women have truly overcome their historical marginalization, what meaning does so-called women's liberation really have.... It is a relatively complex change, of anthropological dimensions, in which they are losses, it's true, but also conquests. The girls I portrayed belong to the past, to a world that existed before television. This explains everything. This is why they have something within them that today's little girls probably no longer have.

I.E.: Building upon the idea of the gaze or the eyes, we could say, "close your eyes and you'll see." Your characters, specifically your little girls – Ana, Estrella, Susana – close their eyes when they want to see something. What meaning do those moments have? Is it perhaps the phase in which one tries to recognize, in that which the gaze has given us, the primary elements that go on to become memory and thus knowledge? Could it be said that it's necessary to conduct an operation of abstraction from the reality that surrounds us, to refuse to have faith in that which can be seen with the eyes, in order to give life instead to a truer faith, which goes beyond the condition so that the evocation or creation of something new can arise? And isn't it precisely this act that is most similar to entering the dark of a movie theatre? Could you say something about this darkness, about this abandonment of immediacy, this suspension of judgment when you truly enter cinema?

V.E.: These meanings can be construed by the act of closing your eyes, that's true. In *The Spirit of the Beehive* it occurred to me that Ana closed her eyes to evoke the monster. But it's her sister, Isabel, who initiates her in this gesture. The difference between the two girls is established from the way in which they both experience this act. For Isabel, it is only a game, but for Ana, it's much more. It's sad that Isabel doesn't believe in that language she invented almost unknowingly. That's why she can only pretend, or act. She can't really conjure up the ghost. Ana can, however. The act of closing one's eyes is very impor-

evocare il mostro. Ma è proprio sua sorella, Isabel, colei che la inizia a quel gesto. La differenza tra le due bambine si stabilisce a partire dal modo in cui entrambe vivono questo fatto: per Isabel si tratta solamente di un gioco; per Ana è qualcosa di più di un gioco. È triste che Isabel non creda in quell'alfabeto che, quasi senza rendersene conto, ha inventato; per questo è capace solo di fingere, di rappresentare, e non può evocare veramente il fantasma. Ana invece può farlo. L'atto di chiudere gli occhi ha in questo film una grande importanza, come anche nel caso di Susanita, la protagonista del mio progetto *La promesa de Shanghai*.

Si può dire che, in entrambi i casi, le bambine chiudano gli occhi per cancellare il mondo esterno ed essere in grado di guardare dentro se stesse. Anche per fare un richiamo nell'oscurità, per suscitare una comunicazione a distanza con una persona cara: il fuggitivo, il padre assente... Tutto questo a una prima lettura, perché in una dimensione più segreta forse chiudono gli occhi facendo una sorta di appello a qualcosa che sfugge alla logica, e in definitiva al linguaggio codificato di ciò che chiamiamo realtà. Diciamo che sia Ana sia Susanita cercano giustamente di sospendere o di cancellare la realtà, anche se solo per alcuni secondi.

I.E.: Ricordo in merito un aneddoto molto interessante, che suppongo lei ricorderà, in uno dei film di Fellini. Un'immagine specialmente commovente è quella dell'aristocratica cieca de E la nave va, che cammina per la nave e va per il mondo con gli occhi bene chiusi, e che quando le danno per la prima volta un bacio sulla bocca, un bacio d'amore, compie l'operazione contraria a quella che abitualmente facciamo quando diamo o riceviamo un bacio. È l'unico istante del film in cui la donna cieca apre gli occhi, che è anche un modo di chiuderli, perché è un aprire gli occhi a una specie di luce dentro un'oscurità.

A.L.: Quale influenza hanno avuto sulla sua opera registi come Rossellini, Pasolini, Ozu, Bresson, Renoir, Godard, Nicholas Ray...

V.E.: L'elenco è lungo. E in quello che lei riporta ci sono assenze fondamentali: Chaplin, John Ford, Buñuel, Jean Vigo, Mizoguchi, Dreyer, Flaherty, Von Stroheim, Von Sternberg, Jacques Tati, Jean Rouch, Chris Marker, Jean Eustache... Ma soprattutto F. W. Murnau... Devo dire che come spettatore infantile sono cresciuto con i film americani. È evidente che quello americano è stato, come per tanti altri spettatori europei, il cinema della mia infanzia. In quel periodo viveva ancora momenti di grande splendore, era un cinema veramente popolare. Mi riferisco a quello che si produceva negli anni Quaranta, e anche nei Cinquanta, e che probabilmente ha dato vita alla maggior parte dei miti cinematografici che ho potuto ammirare. In effetti *Il dottor Frankenstein* di James Whale, il film che compare ne *El espíritu de la colmena*, è americano.

Nella mia formazione come spettatore adulto fin dall'adolescenza ha avuto una notevole importanza il cinema italiano, tutto il cinema italiano nel suo insieme, a partire dal 1945 fino alla fine degli anni Sessanta, approssimativamente. In primo luogo i film del Neorealismo, che ho scoperto poco a poco, anche se con un certo ritardo. E dico in ritardo perché molti dei suoi titoli fondamentali non furo-

tant in this film, just like with Susanita, the main character of my project La promesa de Shanghai. We can say that, in both cases, the girls close their eyes in order to make the external world disappear and to be able to look inside themselves. As well as to let out a cry in the dark, to communicate at a distance with someone they care about: a fugitive, an absent father.... All of this is an initial interpretation because, in a more secret dimension, perhaps they close their eyes as if to appeal to something that defies logic and, ultimately, to the codified language of that which we call reality. Let's say that both Ana and Susanita try, rightfully so, to suspend or erase reality, albeit for only a few seconds.

I.E.: A propos of this, I remember an interesting anecdote, which I imagine you also remember, from one of Fellini's films. There is a particularly moving image of the blind aristocratic woman in *And the Ship Sails On*, who goes around the ship and the world with her eyes tightly shut, and when someone kisses her on the mouth for the first time, an amorous kiss, she does the opposite of what we usually do when we give or receive a kiss. It's the only moment in the film in which the blind woman opens her eyes, which is also a way of closing them, because it means opening one's eyes towards a kind of light inside the darkness.

A.L.: What influence have the films of directors such as Rossellini, Pasolini, Ozu, Bresson, Renoir, Godard and Nicholas Ray had on you...?

V.E.: *The list is long. And there are some fundamental names missing from your list: Chaplin, John Ford, Buñuel, Jean Vigo, Mizoguchi, Dreyer, Flaherty, Von Stroheim, Von Sternberg, Jacques Tati, Jean Rouch, Chris Marker, Jean Eustache.... But above all F. W. Murnau.... I have to admit that, as a kid, I grew up watching American films. Obviously, in my case, as in the case of many other European filmgoers, American films were the films of my childhood. In that period, it was still living out its heyday; it was a truly popular cinema. I'm referring to the films of the 1940s, and even the 50s, which probably inspired most of the great directors that I admired. In effect, Frankenstein by James Whale, the film that appears in The Spirit of the Beehive, is American.*

Ever since my adolescence, as I became an adult spectator, Italian cinema played a very important role in my life. More or less all Italian cinema from 1945 until the late 60s. First and foremost, the neorealist films, which I discovered slowly, and even a bit late. I say late because many of the most important films weren't shown in Spain when they came out, due to censorship or distribution problems. For example, my memory of when I saw De Sica's The Bicycle Thief is a particularly moving one. And especially what seeing Rome, Open City for the first time meant to me. I saw it under extraordinary circumstances, with a print that someone managed to sneak out of the customs office of the Barajas Airport, confiscating it for a few hours. I had the privilege to attend that practically covert screening of Rome, Open City. Spain was at the height of Francoism and there were only ten or twelve of us, sitting in the dark of a small rehearsal room. Rossellini's film moved all of us in a very special way.

Of all the Italian directors, Roberto Rossellini was the most important for me. Among other things, because that which

no proiettati in Spagna quando uscirono, per motivi di censura o di distribuzione. Ricordo, per esempio, con particolare emozione, la visione di *Ladri di biciclette* di De Sica. E soprattutto quello che significò per me la visione per la prima volta di *Roma città aperta*, che vidi in circostanze eccezionali, con una copia che qualcuno riuscì a sottrarre alla dogana dell'aeroporto di Barajas, sequestrandola per alcune ore. Ho avuto il privilegio di accedere quella proiezione praticamente clandestina di *Roma città aperta*. Allora eravamo in pieno franchismo ed eravamo solo dieci o dodici persone, sedute nell'oscurità di una piccola sala prove. Il film di Rossellini ci emozionò tutti in un modo molto speciale.

Tra tutti i cineasti italiani Roberto Rossellini è stato per me fondamentale. Fra l'altro perché quello che è stato definito Cinema Moderno proviene dai suoi film; non solo quelli legati direttamente alla Seconda Guerra Mondiale (*Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania, anno zero...*), ma soprattutto quelli che realizzò con l'attrice Ingrid Bergman come protagonista (*Stromboli, Viaggio in Italia, Europa 51...*). Ammiro molto anche *Francesco giullare di Dio e India*. Anche i lavori di Rossellini per la televisione mi sembrano molto importanti. Riuscì a dare a quel mezzo di comunicazione pubblica delle speranze che invece, purtroppo, sono state tradite con il passare del tempo.

Allo stesso modo nutro una particolare devozione per Pier Paolo Pasolini, che è per me un esempio di dissidenza di cui oggi si sente molto la mancanza. A parte il suo valore come cineasta, poeta civile e saggista, mi sembra che sia stato un uomo che ha saputo capire con una lucidità straordinaria la progressiva distruzione della cultura popolare nell'Italia del "neocapitalismo". Un fenomeno che si è poi esteso ovunque. In questo senso Pasolini è stato, ripeto, un precursore, che visse questa trasformazione di carattere sociale, perfino antropologico, in una prospettiva profondamente impegnata, che lo condusse a un finale tragico.

A.L.: *Da quale corrente cinematografica attuale si sente più coinvolto e perché?*

V.E.: Più che di una corrente credo sia il caso di parlare di un cinema realizzato in modo sparso, soprattutto in Europa, e che potremmo denominare di "resistenza". Un cinema che resiste ai modelli dominanti: quello di Manoel de Oliveira, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Aki Kaurismaki, Abbas Kiarostami, Straub-Huillet, Joao César Monteiro, Hao Hsiao Hsien, Raymond Depardon...

I.E.: *Ritiene che nel cinema dei margini, quello che non è ancora sotto il Regime della Tecnodemocrazia Sviluppata, che è più libero, si possa far vedere un cinema meno mediatizzato dal modello dominante dell'Audiovisivo? Penso – ad esempio – all'opera di Kiarostami.*

V.E.: Sì, credo di sì. Tra l'altro perché dai margini del Sistema si può percepire con maggiore chiarezza quello che è veramente essenziale. Ma, infine, lavorare nei margini significa innanzitutto riconoscere il luogo dove si è andati a finire. Non è un luogo comodo, certamente, e nemmeno privo di contraddizioni. Per esempio, la contraddizione che può stabilirsi tra quell'emarginazione – non pretesa,

came to be called "modern cinema" arose from his films. Not just those directly about WWII (Rome, Open City; Paisà; Germany Year Zero...), but above all those that he made with Ingrid Bergman [Stromboli, Voyage to Italy, Europa 51 (No Greater Love)]. I also really admire Francis, God's Jester and India. Even the films Rossellini made for television seem very important to me. He succeeded in giving that medium of public communication a hope that, unfortunately, has been betrayed with the passing of time.

I was also similarly devoted to Pier Paolo Pasolini, who was an example of a kind of dissidence that I believe is sorely lacking today. Apart from his merits as a filmmaker, civil poet and essayist, I think he understood with extraordinary clarity of mind the progressive destruction of Italian "neocapitalist" popular culture, a phenomenon that later spread everywhere. In that sense, Pasolini was, I repeat, a precursor, who experienced this social, even anthropological, transformation through a profoundly committed point of view, which led to his tragic demise.

A.L.: *What current cinematic movement inspires you the most, and why?*

V.E.: *More than a movement, I think it's more appropriate to talk about individual films by predominantly European directors, and which we can call "resistance films." Films that resist dominant models: those by Manoel de Oliveira, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Aki Kaurismaki, Abbas Kiarostami, Straub-Huillet, Joao César Monteiro, Hao Hsiao Hsien, Raymond Depardon...*

I.E.: *Do you think that within marginal cinema – that which is not yet part of the regime of developed "TechnoDemocracy" and is freer – it's possible to see films less "mediaized" by the dominant audiovisual model? For example, Kiarostami's films come to mind.*

V.E.: *Yes, I think so, because one can perceive with greater clarity that which is truly essential from the system's margins. However, working outside the mainstream means above all recognizing what we have come to. It's not a comfortable place, that's for sure, nor does it lack contradictions. For example, the contradiction that can arise from that (imposed rather than sought out) marginalization is the use of a language that still contains the last breaths of popular tendencies. A characteristic that renders the situation all the more difficult, if that's possible, seeing as how film's role as a popular art has disappeared, at least in the west. Nevertheless, that is undoubtedly the area where the most interesting films are being made today, even though they often have to survive in the midst of inevitable solitude.*

Kiarostami's case, to which you referred, is a bit special, given that it is part of a cinema, Iranian cinema, which finds itself overall at the edges of the system and that belongs to that which was called the Third World. I was referring mostly to the margins of those who, like me, work within the neoliberal regime, in the advanced capitalism of the European west.

I.E.: *This is a phenomenon afflicting the situation of national film industries...*

V.E.: *National film industries in Europe were for the most part*

ma imposta – e il fatto di utilizzare un linguaggio che mantiene ancora un anelito di vocazione popolare. Una caratteristica che rende ancora più difficile se possibile la situazione, visto che il cinema come arte popolare è scomparso, almeno in Occidente. Tuttavia, è senza dubbio in quel territorio dove si producono oggi i film più interessanti, anche se spesso devono sopravvivere in mezzo ad un'inevitabile solitudine.

Il caso di Kiarostami, al quale fa riferimento, è un po' speciale, dato che si colloca all'interno di una cinematografia, quella iraniana, che nel suo insieme si trova alla periferia del Sistema, che appartiene a quel che è stato definito Terzo Mondo. Io mi riferivo, soprattutto, ai margini di coloro che come me lavorano all'interno del regime neoliberale, del capitalismo avanzato in atto nell'Occidente europeo.

I.E.: *Questo è un fenomeno che affligge la situazione delle cinematografie nazionali...*

V.E.: In effetti in Europa le cinematografie nazionali sono state per la maggior parte liquidate dall'enorme espansione e dal potere dell'industria americana. Questo è uno dei principali motivi per cui i film europei travalicano appena le frontiere nazionali. Se all'interno di questo triste panorama il cinema francese si mantiene ancora in piedi è grazie a una politica che prevede una lotta più energica a favore dell'eccezione culturale, una resistenza maggiore al dominio nordamericano.

I.E.: *Vorrei che ci soffermassimo un momento sul cinema iraniano. In qualche modo in questo cinema, in concreto in quello di Kiarostami, ma anche in quello di Panahi e altri quattro o cinque, che stanno veramente creando come dice lei una specie di scuola, è il tono generale o il fattore comune ciò che li separa e li rende un'altra cosa diversa dal cinema dello spettacolo. Visto da qui quel cinema è un atto di resistenza. La resistenza al pericolo di entrare nel modello dominante, che è il modello uniforme della società neoliberale del Regime del Benessere sottomesso all'impero dell'Audiovisivo: ovvero il cinema come spettacolo, pericolo di cui furono profeti Guy Debord e i situazionisti. Non essendo entrati in pieno regime dell'Audiovisivo, il cinema in questi posti, questi luoghi curiosi come l'Iran, sembra avere ancora la funzione di strumento per la conoscenza, perfino di strumento di educazione. Abbiamo il caso di Kiarostami: i migliori film che abbiamo visto, fatti proprio con bambini e per bambini all'interno del sistema scolastico pubblico, sono i film di Kiarostami. Questo non si fa più nella società del benessere in cui il cinema è stato spogliato della sua caratteristica di arte della scoperta e della conoscenza, no?*

V.E.: Sì, sembra che sia così... Anche se forse stiamo proiettando sul cinema iraniano un'idea un po' troppo semplice, almeno per quanto riguarda le sue risorse. Non dobbiamo dimenticare un fatto importante: i film di Kiarostami, e di altri registi iraniani di spicco, esistono per lo più grazie all'aiuto offerto dalla produzione francese. Il cinema iraniano si è creato uno spazio nel panorama internazionale grazie all'appoggio della critica cinematografica, specialmente quella francese. Senza quell'appoggio probabilmente non avrebbe ottenuto una diffusione come quella di cui gode attualmente. È un segnale di speranza che indica la creazione di focolai di resistenza verso ciò che è istituzio-

eradicated by the enormous expansion and power of the American industry. This is one of the main reasons why European films barely manage to cross national borders. If within this sad landscape French cinema is still standing, it is thanks to a political agenda that requires a more vigorous battle in favor of cultural exception, and a greater resistance to North American domination.

I.E.: I'd like to linger for a moment on Iranian cinema. In some way, in this cinema, specifically in Kiarostami's films, but also in the films of Panahi and four or five other directors who are truly forming, as you say, a kind of school, it is their general tone or shared elements that distinguishes them and renders them something other than spectacle cinema. From this standpoint, those kinds of films are an act of resistance. Resistance against the dangers of becoming part of the dominant model, which is the uniform model of the neoliberal society of the "Regime of Well-Being" subjugated by the empire of the audiovisual: cinema as spectacle, a danger that Guy Debord and the Situationists prophesized. Not having fully entered the audiovisual regime, films in these places – strange places such as Iran – seem to still function as an instrument of knowledge, even of education. Take Kiarostami: the best films we've seen made with children and for children within the public school system are Kiarostami's films. This is no longer done in the society of well-being, in which cinema has been stripped of its trait as an art of discovery and knowledge, is it?

V.E.: *No, it doesn't seem to be... Although perhaps we are projecting an overly simplistic idea onto Iranian cinema, at least as far as its resources are concerned. We shouldn't forget an important fact: Kiarostami's films, like those by other leading Iranian directors, exist mostly due to the help offered by French production companies. Iranian cinema has been able to carve out a niche for itself in the international landscape thanks to the support of film critics, especially in France. Without that support, it probably wouldn't have been able to obtain the widespread diffusion it is currently enjoying. It's a sign of hope that indicates the creation of hotbeds of resistance against the institutions and dominant forms, which I believe are crucial. The system always leaves some kind of crack or opening that we have to know how to take advantage of, even in totalitarian regimes.*

I.E.: We can attest to the fact that the cracks and openings of the old regimes, as you say, have given rise to very fertile possibilities, as is the case with your work, your first films, and even in Buñuel's films, despite his problems with censorship. Yet today's highly conformed regimes, or regimes of advanced progress, leave very little space for a truly creative crack. It occurs to me that that are very few instances, and so it would even be commendable to speak of certain filmmakers such as Aki Kaurismäki, who are part of the regime yet outside it, and several young American filmmakers who are currently truly part of the regime's dominant axis.

V.E.: *I believe that in describing the current situation in this way, you are referring to the characteristic economic censorship of the neoliberal regimes in which we are forced to live, and*

ne, verso ciò che è dominante, che mi sembrano fondamentali. Il Sistema, perfino nei regimi totalitari, lascia sempre qualche crepa o fessura che bisogna saper utilizzare.

I.E.: *Si può essere verificato che le fessure nei sistemi dei vecchi regimi, come lei dice, abbiano dato luogo effettivamente a possibilità molto feconde, come nel caso della sua stessa produzione, delle sue prime opere, e perfino dello stesso Buñuel, nonostante i suoi problemi con la censura. Tuttavia adesso i regimi così conformati, o regimi del progresso avanzato, lasciano pochissimo spazio a una fessura veramente creativa. Mi viene in mente che esistono pochissimi casi, e pertanto sarebbe lodevole parlare di certi cineasti come Aki Kaurismaki che sono dentro il regime e tuttavia ne sono fuori, e anche di alcuni giovani cineasti americani che in questo momento sono veramente sull'asse dominante del Regime.*

V.E.: Credo che descrivendo in questo modo la situazione presente lei si stia riferendo alla censura economica caratteristica dei regimi neoliberali in cui siamo costretti a muoverci, e che ha a che fare con la dittatura che impone il Mercato, non è vero? Certamente questo tipo di censura – apparentemente sprovvista di motivi dottrinari o ideologici in senso stretto – spesso ha un carattere tanto repressivo quanto quella dei regimi totalitari di stampo tradizionale... Lei cita adesso Aki Kaurismaki seguendo ancora una volta come esempio, dei casi particolari... Aki Kaurismaki, che conosco – sono stato in Finlandia con lui – è un magnifico cineasta, senza dubbio... Ma io, a questo punto, non vorrei continuare a fare riferimento a dei casi particolari. Almeno se si tratta di approfondire il tema della scomparsa delle cinematografie nazionali. Un tema che si sviluppa in parallelo a quello dell'Eccezione Culturale nei paesi che fanno parte dell'Unione Europea, soprattutto nell'attuale momento di transizione. In questa situazione non si può parlare in primo luogo dei cineasti sopravvissuti, resistenti o franco tiratori, con cui mi sento solidale. Bisognerebbe parlare piuttosto della ricerca di un'alternativa, sicuramente utopica, contro il potere stabilito, che possa servire per tutto il mondo, senza distinzioni.

A.L.: *Qualche tempo fa lei ha parlato del cinema di Straub e Huillet come di una possibilità di appoggiarsi economicamente alla televisione per fuggire dal potere asfissiante delle "multinazionali del cinema". Crede che questa possibilità esista ancora oggi e sia fattibile, oppure la dipendenza dalle televisioni è l'ultimo tour de force contro l'autonomia creativa del cinema?*

V.E.: È molto difficile che un progetto cinematografico, se vuole veramente diventare realtà, sfugga al compromesso economico con la televisione. L'ho detto molte volte: il cinema vive attualmente un'esistenza vicaria, il cui domicilio sociale più noto è la televisione. È una condizione che vale tanto per i film europei di consumo popolare quanto per un film minoritario, realizzato da un dissidente. Alla fine, sono i dirigenti della televisione quelli che decidono cosa si deve o non si deve fare. Si spera che decidano con un minimo di intelligenza, rispettando certe regole del gioco. Anche le minoranze hanno il diritto di esistere, non è vero?

I.E.: *Nel film El sol del membrillo lei attribuiva alla televisio-*

ne, verso ciò che è dominante, che mi sembrano fondamentali. Il Sistema, perfino nei regimi totalitari, lascia sempre qualche crepa o fessura che bisogna saper utilizzare.

that it is related to the dictatorship imposed by the market, isn't it? Surely, this type of censorship – apparently devoid of doctrinal or ideological reasons in the strictest sense of the words – is often as repressive as the censorship of traditional totalitarian regimes.... You cite Aki Kaurismaki, once again making an example of special cases... Aki Kaurismaki, whom I know – I went to Finland with him – is without a doubt a magnificent filmmaker.... However, at this point, I don't want to continue referring to special situations. At least not if we're trying to probe the issue of the disappearance of national film industries. A topic that is developing side by side with the idea of "cultural exception" in EU countries, especially in this current moment of transition. In this case, we cannot speak first and foremost of directors who are survivors, who go against the mainstream or belong to the resistance, towards whom I feel a great solidarity. Instead, we should speak of the search for a (surely utopian) alternative against the powers that be, which can be of use to the whole world, indiscriminately.

A.L.: Some time ago, you spoke of the films of Straub and Huillet as a possibility to take economic advantage of television [production companies] in order to escape the suffocating power of the "multinationals of cinema." Do you think this possibility still exists and is feasible, or is this dependence on television the latest tour de force against cinema's creative autonomy?

V.E.: *It's very difficult for a film project, if it really wants to see the light of day, to avoid a financial compromise with television. I've said it a number of times: cinema currently has a secondary existence, and its most noted social residence is television. This condition holds as true for commercial European films as it does for a lesser known film made by a dissident. In the end, television executives are the ones who decide what should or shouldn't get made. The hope is that they make their decisions with at least some intelligence, respecting certain rules of the game. Even minorities have the right to exist, don't they?*

I.E.: In the film *The Quince Tree Sun*, you attributed to television a role similar to that of the "Eye of Providence." "Everyone in his or her home and a television in everyone's house." In the film, there appeared this invasive image that was seen from every window: the lethal light of the television set, on in the middle of the night, a kind of assimilation in each of us of television's eye, which in turn watches over all of us, like divine providence. This imposition of a uniform and simultaneously individualistic vision is diametrically opposed to cinematic creation, which is shared and not individualistic. Cinema drives people out of their homes and unites them in the dark of the movie theatre, where personal limits melt away. Cinema creates a kind of community among people. The small screen, on the other hand, is like an autistic regression towards an idiocy that is particular but not identical to that of your neighbor's. In *The Quince Tree Sun*, is there a kind of irony in regards to this omnipotent presence, this theological eye of television's?

V.E.: *Perhaps... The presence of television in The Quince Tree Sun was practically inevitable. During shooting, each night when I left the painter's garden, I noticed that in all the hous-*

ne un ruolo simile a quello di occhio della Provvidenza. "Ognuno a casa sua e la televisione in quella di tutti". Nel film compariva quest'immagine invadente che si vedeva in ogni finestra: la luce letale del televisore acceso in mezzo alla notte dei tempi, una specie di incorporazione in ognuno di noi dell'occhio del televisore, che a sua volta ci osserva tutti come la divina Provvidenza. Questa imposizione di una visione uniforme e individualista allo stesso tempo è diametralmente opposta alla creazione cinematografica, che è una creazione comune e non individualista. Il cinema ti porta fuori dalla tua casa e ti unisce agli altri nell'oscurità della sala dove i limiti personali si dissolvono. Il cinema stabilisce una specie di comunità tra gli uomini. Il piccolo schermo invece è come una regressione autistica all'idiozia particolare ma non identica a quella del tuo vicino. C'è ne *El sol del membrillo* una sorta di ironia su questa presenza onnipotente, questa specie di occhio teologico della televisione?

V.E.: Può darsi... La presenza della televisione nelle immagini di *El sol del membrillo* era praticamente inevitabile. Durante le riprese, ogni notte, nel momento di lasciare il giardino del pittore, io guardavo le case del vicinato per scoprire che al loro interno in penombra brillava quasi sempre un'unica e identica luce: quella del televisore. Pensai che potesse essere interessante filmare quel paesaggio notturno attorno al melocotogno, e lo feci. Successivamente questo fatto così semplice ha ottenuto una ripercussione molto più ampia, forse inevitabile. Perché in questo modo nel film appaiono insieme improvvisamente tre forme di comunicazione: la pittura, il cinema e la televisione.

Fino al secolo XIX la pittura ha detenuto lo statuto di immagine. Successivamente lo ha perso con la comparsa della fotografia prima, e del cinema poi. Nella seconda metà del secolo XX quella posizione passa nelle mani della televisione. Su scala planetaria il cittadino di oggi, che viva in campagna o in città, consuma la sua razione quotidiana di immagini grazie a quel piccolo schermo. Ecco che oggi si può dire che il giorno finisce veramente non quando il sole scompare all'orizzonte, ma quando si spegne il televisore.

es in the neighborhood, in the half-light, there was the almost always identical, solitary light: that of the television set. I thought it could be interesting to film this nocturnal landscape around the quince tree, and so I did. Subsequently, this very simple fact had much broader, perhaps inevitable repercussions. As a result of this, three different forms of communication appear in the film: painting, cinema and television.

Until the 19th century, painting was the sole representative of the image. Later, it lost that privilege, first to photography, then to cinema, and in the second half of the 20th century, to television. On a global scale, today's citizens, whether they live in the country or city, consume their daily ration of images thanks to that small screen. So nowadays we can say that the day doesn't truly end when the sun goes down, but when the television is turned off.



Víctor Erice e Omero Antonutti

Biografia

Nato a San Sebastián nel 1940, dopo gli studi in scienze politiche, si è diplomato all'Escuela Oficial de Cine. Inizialmente, ha lavorato come critico cinematografico. Il debutto alla regia avviene nel 1967 con un episodio del film collettivo *Los Desafíos (Le sfide)*. L'esordio alla direzione di un lungometraggio è del 1973 con *Lo spirito dell'alveare*, sospeso a metà tra realtà e immaginazione, tra i problemi dell'infanzia, il mito di Frankenstein e la guerra civile spagnola. Dopo un periodo nel quale ha lavorato per la televisione e la pubblicità, torna alla regia cinematografica nel 1982 con il dramma psicologico *El Sur (Il Sud)*. Anche questo film mostra la Spagna del passato, quella degli anni '40, e pone al centro della storia il difficile rapporto tra un padre e sua figlia, confermando la propensione a indagare la complessa relazione tra il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza e quello degli adulti. A dieci anni di distanza, nel 1992, realizza *El Sol del Membrillo (Il sole del melocotogno)*, premiato dalla critica a Cannes. Protagonista di questo film che rimanda allo stile documentario, è il pittore A. López. Infine, l'ultimo lavoro, *Alumbramiento (2002)*, uno degli episodi del film collettivo, *Ten Minutes Older: The Trumpet*.



El Espíritu de la Colmena

Biography

Born in San Sebastián in 1940, after studying political science, he graduated from the Escuela Oficial de Cine and initially worked as a film critic. In 1967, he directed an episode of the collective film, *Los Desafíos (The Challenges)*. His feature directing debut came in 1973 with *The Spirit of the Beehive*, suspended halfway between reality and imagination, between the problems of childhood, the myth of Frankenstein and the Spanish Civil War. After a period in which he worked in television and advertising, he directed his second film in 1982, the psychological drama *The South*. This film also portrays a Spain of the past, of the 1940s, and features at its heart the story of a troubled relationship between a father and daughter, confirming Erice's propensity towards probing the complex relationship between the world of childhood/adolescence and adulthood. Ten years later, in 1992, he made *The Quince Tree Sun*, which picked up several awards at that year's Cannes Film Festival. The protagonist of this documentary-style film was painter Antonio López. His last work, *Alumbramiento (2002)*, was one of the episodes of the collective film *Ten Minutes Older: The Trumpet*.

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA

Lo spirito dell'alveare



In un paesino nascosto nella geografia di un paese in rovina, che conta i morti e i dispersi della sua ultima Guerra Civile, in un pomeriggio d'inverno in un furgoncino malconcio arriva il cinema. Come d'abitudine la proiezione unica, annunciata dalla propalatrice, si tiene all'interno di una sconquassata sala del comune. I compaesani di ogni età e condizione, contadini per lo più, hanno portato da casa le sedie e gli scaldini. I bambini e le bambine occupano le prime file. Per qualche istante tutto si fa buio. Poi si accende la luce del proiettore. Alcune immagini in bianco e nero, arrivate da molto lontano, appaiono su una parete in cui qualcuno ha disegnato la cornice di uno schermo...

"In questo film che oggi ricordo nuovamente non c'è nulla che non scaturisca da una scena primordiale: l'incontro sulla sponda di un fiume di una bambina con un mostro, contemplato da uno sguardo che osserva il mondo per la prima volta. Forse, allora, il tempo che le sue immagini vogliono davvero catturare non è altro che quello delle origini: quel tempo senza date che ritorna, una e ancora un'altra volta, negli occhi dei bambini."

Víctor Erice

"Favola rarefatta e sconsolata sulla solitudine e l'isolamento, parabola sulla guerra civile rimossa, è un film magico e statico, come sospeso in un triste incanto, che ha il passo lento e irradia echi misteriosi. Fu questo film opera di uno dei registi più originali e marginali di Spagna (3 film in vent'anni) che indusse 2 anni dopo Carlos Saura a prendere Ana Torrent come protagonista di *Cria Cuervos*."

Morando Morandini

In a small town hidden within the geography of a country in ruins, which counts its dead and missing from its last civil war, cinema arrives one winter afternoon in a small, decrepit van. As usual, the single screening, announced by the town crier, is held inside a dilapidated room in the town hall. The townspeople of all ages, shapes and sizes, and for the most part farmers, bring their own chairs and blankets from home. The boys and girls sit in the first rows. For a few seconds, there is total darkness. Then the light of the projector comes on. Several black and white images, arriving from far away, appear on a wall on which someone has designed the borders of a screen....

"In this film, which I recall again today, there is nothing that does not arise from a primordial scene: the encounter on a riverbank between a little girl and a monster, seen from a perspective that looks at the world for the first time. Perhaps, then, the time that its images truly want to capture is nothing more than that of its origins: that dateless time that surfaces, again and again, in the eyes of children."

Víctor Erice

*"A refined and melancholy fable on loneliness and isolation, a parable on the civil war [that has been removed from the collective memory], it is a magical and static film, as if suspended in a sad spell, which has a slow pace and radiates mysterious echoes. This was the film, from one of Spain's most original and marginal directors (three films in 20 years), which two years later inspired Carlos Saura to choose Ana Torrent to play the lead in *Cria Cuervos*."*

Morando Morandini

sceneggiatura/screenplay: Víctor Erice, Ángel Fernández Santos

fotografia/photography (35mm, colore): Luis Cuadrado

montaggio/editing: Pablo González del Amo

suono/sound: Luis Rodríguez

musica/music: Luis de Pablo

scenografia/art direction: Adolfo Cofiño

costumi/costumes: Peris Hermanos

interpreti/cast: Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera,

Ana Torrent, Isabel Tellería, Kety de la Cámara, Estanis González, José Villasante, Juan Margallo, Laly Soldevilla, Miguel Picazo

produttore/producer: Elías Querejeta

produzione/production: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.

durata/running time: 98'

origine/country: Spagna 1973

EL SUR

(t.l.: Il sud)



Nella finca "La Gaviota", una casa con banderuola, nella periferia di una città del nord, abita Agustín, medico e rabadomante; Julia, sua moglie, maestra che ha sofferto le rappresaglie dopo la guerra civile ed Estrella, la loro figlia. Il film narra la crescita di Estrella e il fascino che Agustín provoca sulla piccola. Un giorno, quasi per caso, Estrella scopre qualcosa che la fa insospettire sul fatto che suo padre abbia avuto un'altra donna nel passato. Da quel momento la vita ne "La Gaviota" viene modificata.

In "La Gaviota," a house with a weathervane on the outskirts of a northern city, live Agustín, a doctor and water diviner; Julia, his wife, a teacher who suffered the retaliations after the civil war; and Estrella, their daughter. The film narrates Estrella's growing up and her profound fascination with her father. One day, almost by chance, Estrella discovers something that makes her suspect that her father had a lover in the past. From that moment on, life changes at "La Gaviota."

"El Sur è un film inconcluso. La Produzione interruppe la sua realizzazione dopo 48 giorni di riprese, quando ne mancavano 33 per completare il piano di lavoro stabilito. Il regista completò il montaggio della parte girata fino a quel momento. Il film fu distribuito con successo. Ma Estrella, la sua protagonista, non poté mai arrivare al sud."
Víctor Erice

"The South is an unfinished film. The production company shut down production after 48 days, when there were still 33 left to complete the established shooting schedule. The director edited what had been shot up until that point. The film was released and was a success. But Estrella, its main character, was never able to reach the south."
Víctor Erice

sceneggiatura/screenplay: Víctor Erice, José Luis Linares
fotografia/photography (35mm, colore): José Luis Alcaine
montaggio/editing: Pablo González del Amo
suono/sound: Bernardo Menz
scenografia/art direction: Antonio Belizón
costumi/costumes: Maiki Marín
interpreti/cast: Omero Antonutti, Sonsoles Aranguren, Icíar Bollaín, María Massip, Lola Cardona, Rafaela Aparicio,

Aurore Clément, Francisco Merino, María Caro, José Vivó, Germaine Montero, José García Murilla
produttore/producer: Elías Querejeta
produzione/production: Chloé Productions, Elías Querejeta Producciones, Cinematográficas S.L., Televisión Española (TVE)
durata/running time: 93'
origine/country: Spagna, Francia 1982

EL SOL DEL MEMBRILLO

(t.l.: Il sole del melocotogno)



L'artista Antonio López prova a dipingere, durante il periodo della maturazione dei frutti, un albero, un melocotogno, che piantò tempo addietro nel giardino di casa sua. Durante la sua vita, quasi come un bisogno, l'artista ha lavorato sullo stesso argomento in diverse occasioni. Ogni anno, con l'arrivo dell'autunno, quel bisogno si rinnova. Quello che il pittore non ha mai fatto nel suo dipinto dell'albero è mostrare tra le foglie i raggi di sole. Visto lo stile realistico che gli è caratteristico, quel tentativo si rivela particolarmente difficile. Premio della Giuria a Cannes '92 e vincitore del Fipresci.

The artist Antonio López tries to paint a quince tree during the period when its fruit ripens, a tree that he planted in his garden years ago. Throughout different moments of his life, the artist has worked on the same subject, almost as if it out of a need to do so. And each year that need is rekindled with the onset of autumn. That which the painter has never done in his paintings of the tree is to show the rays of the sun through the leaves. Given the realistic style that characterizes his work, this endeavor is particularly difficult. The film was awarded the Jury and Fipresci Prizes at the 1992 Cannes Film Festival.

“Questa è la storia di un artista che cerca di dipingere un melocotogno che cresce nel suo giardino. Anche se ha lavorato altre volte su questo tema, quel che non ha mai fatto nei suoi dipinti dell'albero è introdurre i raggi del sole tra le sue foglie. Nello stile che gli è proprio questo tentativo comporta una grande difficoltà; e si rivela a seconda delle circostanze quasi come un'impossibilità. In questa occasione decide di affrontarla. Ma lo fa come è solito, con uno slancio ragionevole, senza nemmeno pretendere di finire il dipinto, con la sola preoccupazione di trascorrere alcune settimane d'autunno accanto al fragile e generoso albero. Con l'arrivo dei primi freddi invernali le mele cotogne mature, cadendo dai rami, mettono fine al suo lavoro, e iniziano in terra il loro processo di putrefazione. È allora che l'artista, di notte, ci racconta un sogno.”
Víctor Erice

*“This is the story of an artist who tries to paint a quince tree growing in his garden. Although he's already worked on this subject before, in his paintings of the trees he's never introduced the rays of the sun through the leaves. In the style in which he paints, this undertaking is a great challenge, which throughout the years has become virtually impossible. He decides to face the problem on this occasion, but he does so in his usual, sensible way, without even expecting to finish the painting. His only thought is to spend several autumn weeks next to the fragile and generous tree. With the onset of the first cold winter days, the quinces ripen and fall from the branches, putting an end to his work and beginning their decomposition process in the ground. It is then, in the night, that the artist tells us about a dream.”
Víctor Erice*

*sceneggiatura/screenplay: Víctor Erice, Antonio López García
fotografia/photography (35mm, colore): Javier Aguirresarobe, Ángel Luis Fernández
montaggio/editing: Juan Ignacio San Mateo
suono/sound: Ricardo Steimberg, Daniel Goldstein
musica/music: Pascal Gaigne
interpreti/cast: Antonio López García, Marina Moreno, Enrique Gran, María López, Carmen López, Elisa Ruiz, José*

*Carretero, Amalia Aria, Lucio Muñoz, Esperanza Parada, Julio López Fernández, Fan Xiao Ming, Yan Sheng Dong, Janusz Pietrzkiak, Marek Domagala, Grzegorz Ponikmia
produttore/producer: Carmen Martínez, Carlos Taillefer
produzione/production: Maria Moreno P.C., Euskal Media e Igeldo Zine Produkzioak
durata/running time: 138'
origine/country: Spagna 1992*

Ten Minutes Older: The Trumpet ALUMBRAMIENTO

(t.l.: Parto)

Werner Herzog, Víctor Erice, Chen Kaige, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Spike Lee, Wim Wenders: sono tra i registi che raccontano in dieci minuti una storia legata al tempo. Con la più completa libertà creativa, ogni autore porta sullo schermo la sua personale interpretazione del "tempo", usando la tecnologia cinematografica in maniera innovativa e provocatoria. Questo film mostra tutte le esperienze umane: nascita, morte, amore, sesso, il quotidiano, la storia e il mito.

"Nel buio, accanto al rumore del campo in una sera d'estate si sente il pianto di un neonato. Dopo le fatiche del parto, la giovane madre e il suo bambino dormono quieti. Improvvisamente una piccola macchia rossa compare sulle fasce che avvolgono il neonato: nessuno se ne accorge. Gli abitanti del luogo continuano i propri lavori o giochi. E la natura prosegue indifferente il suo cieco corso. Chiuso in una soffitta in penombra un bambino aspetta in solitudine. Per ingannare il tempo sul polso della sua mano sinistra disegna la cassa di un orologio. Finito il disegno lo accosta all'orecchio, quasi sentisse un segnale misterioso: il battito del mondo che lo circonda. È l'ora del meriggio. (...) Cronos, con il suo occhio allerta, pretende di contabilizzare la vita, ma la vita sfugge. La macchia di sangue del neonato continua ad aprirsi come una rosa interminabile. Il bambino nella soffitta cancella dalla pelle del polso l'orologio immaginario. La voce di una donna lancia nell'aria una ninnananna: 'Non ora, bimbo mio, non ora!' L'eco della Storia – la fotografia di alcuni soldati tedeschi del Terzo Reich sorridenti sul ponte internazionale di Hendaya – presente nelle pagine di un giornale abbandonato, svanisce lentamente. Prima che diventi di nuovo buio riusciamo a intravedere una data: venerdì, 28 giugno 1940."

Víctor Erice



Werner Herzog, Víctor Erice, Chen Kaige, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Spike Lee and Wim Wenders: these are just some of the directors who, in ten minutes, tell a story related to time. Enjoying absolute creative freedom, each filmmaker brings to the screen his own personal interpretation of "time," using cinematic technology in an innovative and provocative manner. This film portrays the entire range of the human experience: birth, death, love, sex, everyday life, history and myth.

"In the dark, along with the sounds of a field on a summer's evening, the cry of a newborn baby is heard. After the exertion of the labor, the young mother and her baby boy sleep peacefully. Suddenly, a small red stain appears on the cloth in which the baby is wrapped. No one notices. The townspeople continue on with their work and play. And nature obliviously continues its blind course. Locked up in an attic, a little boy waits alone in the half-light. In order to deceive time, he designs the face of a watch on his left wrist. Upon finishing the design, he places the watch to his ear, as if listening to a mysterious signal: the heartbeat of the world around him. It is noon.... Cronos, with his watchful eye, thinks he can chronicle life, but life evades all such attempts. The newborn's bloodstain continues to grow, like a never-ending rose. The boy in the attic erases the imaginary watch from his wrist. A woman's voice breaks the silence with a lullaby: "Not now, my baby, not now!" The echo of history – the photograph of several smiling German soldiers of the Third Reich on the international bridge of Hendaya – seen on the pages of a discarded newspaper, slowly fades. Before it becomes dark again, we catch a glimpse of the date: Friday, June 28, 1940."

Víctor Erice

sceneggiatura/screenplay: Víctor Erice
fotografia/photography (35mm, bianco e nero): Ángel Luis Fernández
montaggio/editing: Julia Juaniz
suono/sound: Ivan Marin
scenografia/art direction: Javier Mampaso
interpreti/cast: Ana Sofia Liaño, Pelayo Suarez, Celia Poo, José Antonio Amieva, Fernando Garcia Toriello, Mari Diaz, Marian Diego, Vanesa Vega, Ivan Arbildua, Angel Tarano,

José Maria Guerra, Omar Blanco, Lorena Gonzalez, Fernando Campo, Sergio Ivan Deza, Marta Torre, Manuela Berdial, Carmen Santos
produttore/producer: Nicholas McClintock, Nigel Thomas
produzione/production: Ruedo Producciones and Nautilus Films
durata/running time: 10'
origine/country: Germania 2002