

ISBN 978-88-941899-5-7



9 788894 189957 >

COMMUNICATIONLAB / ILLUSTRAZIONE DI ROBERTO RECCHIONI

55^a MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

PESARO 15 / 22 GIUGNO 2019

55^a

Pesaro
Film
Festival

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

Pesaro
15/22 06 2019



WWW.PESAROFILMFEST.IT

TEATRO SPERIMENTALE
(SALA GRANDE E SALA PASOLINI)
PIAZZA DEL POPOLO
PALAZZO GRADARI
CENTRO ARTI VISIVE PESCHERIA
CINEMA IN SPIAGGIA
GALLERIA CA' PESARO 2.0

INIZIATIVA
PRODOTTA DA



REALIZZATA CON IL CONTRIBUTO DI



COMUNE
DI PESARO



CON LA COLLABORAZIONE DI



márgares



PARTNER CULTURALE



CON IL PATROCINIO DI



MEDIA PARTNER



TECHNICAL PARTNER



55^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema



Pesaro 15-22 giugno 2019

CATALOGO DELLA 55^A MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA
Catalogue of the 55th Pesaro International Film Festival

a cura di/*edited by*
Pedro Armocida e Carla Scura

versione in inglese/*English version*
Carla Scura

[le schede sono ordinate in ordine alfabetico per cognome del regista/
the films are listed in alphabetical order, by director]

Finito di stampare nel mese di giugno 2019/*Catalogue published June 2019*
da Edizioni Ponte Sisto, Via delle Zoccolette 25 - Roma su carta certificata FSC Forest Stewardship Council

© 2019 Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus
Isbn 978-88-941899-5-7

Fondazione Pesaro

Nuovo Cinema Onlus

Soci fondatori/Founding partners

Comune di Pesaro/City of Pesaro
Matteo Ricci, Sindaco/Mayor

Regione Marche/Marche Region
Luca Ceriscioli, Presidente/President

Provincia di Pesaro e Urbino
Province of Pesaro and Urbino
Daniele Tagliolini, Presidente/President

Consiglio di Amministrazione/
Board of Administrators
Matteo Ricci, Presidente/President
Viviana Cattelan, Alberto Dolci, Monica Nicolini,
Emanuela Rossi

Segretario generale/General Secretary
Mariangela Bressanelli

Sindaco revisore/Technical Accountant
Luca Ghironzi

Amministrazione/Administrator
Lorella Megani

Direttore organizzativo/General Manager
Cristian Della Chiara

55ª MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

Direttore/Artistic Director
Pedro Armocida

Comitato Scientifico/Scientific Board
Bruno Torri, Presidente/President
Pedro Armocida, Laura Buffoni, Andrea Minuz,
Mauro Santini, Boris Sollazzo, Gianmarco Torri,
Walter Veltroni

Programmazione, coordinamento organizzativo
Programming Assistant, Organizational Coordinator
Chiara Bernini, Giulia Ghigi

Movimento copie/Print Coordinator
Dopofestival/After Hours Music
Anthony Ettore

Uffici a Pesaro/Pesaro Office
Elisa Delsignore
con la collaborazione di/with the collaboration of
Edoardo Matakotta

Accrediti e ospitalità/Accreditation and Hospitality
Noemi Cerrone
con la collaborazione di/with the collaboration of
Susanna Berti

Ufficio stampa/Press Office
Studio Morabito
Mimmo Morabito (responsabile/owner)
con la collaborazione di/with the collaboration of
Eugenio De Angelis
Beatrice Terenzi (Stampa regionale/Regional Press)

Comunicazione Web e Social
Web and Social Communication
Way To Blue Italia
Valentina Calabrese, Valentina Roccanova

Catalogo/Catalogue
Pedro Armocida, Carla Scura

Selezione Concorso Pesaro Nuovo Cinema
Pesaro Nuovo Cinema Competition Selection Committee
Pedro Armocida, Paola Cassano, Cecilia Ermini,
Anthony Ettore, Raffaele Meale

Selezione SATELLITE. Visioni per il cinema futuro
SATELLITE – Screenings for the future cinema Committee
Anthony Ettore, Annamaria Licciardello,
Mauro Santini, Gianmarco Torri

Ieri, oggi e domani. Il cinema di genere in Italia
Yesterday, today, and tomorrow. Genre film in Italy
Pedro Armocida, Boris Sollazzo

Personale Lee Anne Schmitt
Lee Anne Schmitt Retrospective
Rinaldo Censi

Sguardi femminili russi/Russian women in film
Olga Strada

Focus cinema spagnolo/Focus Spanish Cinema
Pedro Armocida, Annamaria Scaramella

Lezioni di storia #4/Lessons in Film History #4
Federico Rossin

Super8
Karianne Fiorini, Gianmarco Torri

Corti in Mostra – Personale Roberto Catani/Best
in Shorts – Roberto Catani Retrospective
Pierpaolo Loffreda

Concorso (Ri)montaggi – Il cinema attraverso le
immagini/(Re)Edit Competition: Cinema through
images
Chiara Grizzaffi, Andrea Minuz
Giuria/Jury: Ilaria Feole, Federico Palmerini,
Davide Rapp

Illustrazione manifesto/Festival poster
Roberto Recchioni

Sigla/Opening theme
Scuola del Libro – Urbino

Progetto di comunicazione
Communication Design
Communication Lab

Sito internet/Website
Claudio Gnessi

Coordinamento giuria giovani/
Jury of Students Coordinator
Pierpaolo De Sanctis

Traduzioni simultanee/Simultaneous translator
Anna Ribotta

Coordinamento proiezioni/Screenings Coordinator
Paolo Lucenò

Proiezionisti/Projectionists
Francesco Passeri, Andrea Scafidi

Fotografi/Photographers
Luigi Angelucci, Chiara Schiaratura

Documentazione video/Video documentation
Alessio Nuccio, Filippo Biagianti

Allestimento Cinema in piazza, Cinema in spiaggia e
impianti tecnici /Cinema in the Square/Cinema at
the beach outfitters,
technical equipment
L'Image s.r.l., Padova (Antonio Mastrolia, Giovanni
Cirio)
Pesaro Feste srl, Pesaro/Micheli Arredamenti, Pe-
saro/Sound D-light, Pesaro

Sottotitoli elettronici/Electronic subtitles
Kinotitles, Roma – info@kinotitles.it

Servizi di sala/Ushers
Teatro Skenè soc. coop arl
Daniela Della Chiara, coordinamento

Autisti/Drivers
Daniele Arduini, Eros Frascali

Consulenza assicurativa/Insurance consultants
I.I.M. di Fabrizio Volpe, Roma

Ospitalità/Hospitality
A.P.A., Pesaro

Trasporti/Transportation
Stelci & Tavani, Roma

Coordinatore sicurezza in fase progettuale ed
esecutiva/Safety coordinator
Geom. Riccardo Tecchi

Si ringraziano/Special thanks to
Francisco Algarin Navarro
Maria Pia Ammirati
Gianluca Arcopinto
Laura Argento
Luca Armocida
Gabriele Barcaro
Roberta Bartoletti
Mirko Bertuccioli
Irina Borisova
Claudio Caldini
Sibilla Caprini
Stefano Coletta
Maria Coletti
Lorenzo Costantino
Daniela Currò
Juan Francisco Del Valle
Devon Cinematografica
Francesca Di Giacomo
Giancarlo Di Gregorio
Walter Fasano
Marcello Foti
Stefano Franceschetti
Olga Gavrilova Balassone
Margherita Ghinassi
José Manuel Gómez Vidal
Luca Guadagnino
Simone Isola
Felice Laudadio
Giampaolo Letta
Giulia Marcucci
Pablo Marín
Tiziana Mazzola
Giona A. Nazzaro
Paolo Orlando
Daniela Paolini
Topazio Perlini
Eva Pierdominici
Antoni Pinet
Pascale Ramonda
Cosimo Santoro
Gilberto Santini
Roberto Sergio
Marino Sinibaldi
Tat'jana Shumova
Peter Sloane
Daniela Venturelli

Pedro Armocida

«A che cosa serve il cinema?». È la domanda inaudita lanciata dai miei compagni di viaggio della sezione del festival più d'avanguardia sul cinema italiano, SATELLITE. Visioni per il cinema futuro. Azzardo futurista zang tumb tumb? Macché, niente scherzi, i piedi ben piantati per terra, se ne discuterà qui alla Mostra. Certo l'importante è partire da un terreno comune, da basi condivise come, per esempio, sapere che cos'è il cinema. Ma su questo, modestamente, il magistero della Mostra, alla 55a (sì: cinquantacinquesima) edizione, è preciso, chirurgico: il cinema si dà a noi nelle forme e formati che non rispettano canoni. E che, oggi e ancora più di prima, si espandono. Anche in senso fisico. Come le immagini notturne che sconfinano nel Muro del suono. Come quelle di Fuori Orario (che omaggiamo per cento di questi 30 anni) con la prima proiezione "mai vista" lungo tutta una notte della Mostra. Come SATELLITE che esce dalla sala Pasolini per sperimentare nuovi luoghi dove il contenitore agisce sul contenuto, liberandolo.

L'ho sempre immaginata così la Mostra. Accordata sugli spazi in cui si mostra. Così questa edizione presenta il maggior numero di film in assoluto, da molti anni a questa parte, perché il formato delle durate ha consentito miracolosamente il loro moltiplicarsi. Sottolineando forse i limiti del nostro concorso che si è dato dei canoni (per esempio un lungometraggio è qualcosa che deve durare più di 60 minuti) che i cineasti oggi, nelle nuove pratiche, sembrano non tenere proprio in conto. E bisognerà ascoltare anche queste voci, per non privarsene. Intanto però il lavoro di selezione (sono loro i migliori che abbiamo) ci porta un po' più lontano, in geografie altre e meno frequentate, a sinistra e a destra del mappamondo. Il nostro centro invece è abitato dal discorso intrapreso nella scorsa edizione quando abbiamo voluto conoscere lo sguardo delle donne nel cinema italiano che ora si allarga a quello spagnolo e a quello russo nel tentativo di instaurare un dialogo. Che è la parola chiave, la più paradigmatica del nostro tentativo di far incontrare le persone.

Gli studi sul cinema italiano, trasversali così come li abbiamo voluti in questi anni, ci portano a lavorare su quello di genere con una retrospettiva, accompagnata dalla monografia *Ieri, oggi e domani. Il cinema di genere in Italia* (curata con Boris Sollazzo, Marsilio), dal manifesto di Roberto Recchioni e dalla sigla degli studenti del Biennio di Perfezionamento di Disegno animato e fumetto della Scuola del Libro di Urbino, con film del passato quasi remoto in 35mm (Dario Argento, Fernando Di Leo, Lucio Fulci, Sergio Leone, Carlo Lizzani, Elio Petri, Lina Wertmüller) ma anche di quello prossimo che si è voluto dimenticare come *L'ultimo Capodanno* di Marco Risi. La retrospettiva arriva fino a *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti, *Indivisibili* di Edoardo De Angelis e *Song'e Napule* dei Manetti Bros. che hanno (ri)fondato i rispettivi cinema.

Il gioco tra cinema del presente e quello del passato, sulla cui falsariga si muove tutto il festival, inizia con il film di apertura, *Butch Cassidy* di George Roy Hill, il "buddy movie" per antonomasia che compie cinquant'anni ma si porta dentro tutte le istanze della controcultura di quel 1968 in cui è stato girato (sempre lì si (ri)torna con i Femminismi delle lezioni di storia e di cinema...). E, tra l'atteso ritorno delle proiezioni in Super8, quelle in 16mm di molto cinema di Lee Anne Schmitt ma anche di *Nuestra Señora de Paris* di Teo Hernandez con la fantasmatica Cattedrale di Notre-Dame, la Mostra si affida all'alfa e all'omega delle proiezioni che aprono, Barbara Hammer con *Sisters*, e chiudono l'edizione numero 55, Bernardo Bertolucci intervistato a Pesaro nel 2011 da Adriano Aprà (su di lui anche il critofilm di Pasquale Misuraca) e Bruno Torri.

Questo siamo noi. Nell'illusione che ciò che siamo riusciti a dire, fosse ciò che avevamo da dire.

"What is cinema for?" This is the outrageous question asked by my travel companions who work at the festival's most avant-garde section on Italian cinema, SATELLITE. Screenings for the future cinema. A futurist gamble, Zang Tumb Tumb? Certainly not! You must be joking, we'll discuss the issue at the Pesaro Film Festival keeping our feet on the ground. Of course, a common ground from which to depart, a shared basis, like, knowing what cinema is. However, modestly speaking, the teachings of the 55th (yes: fifty-fifth) edition of the Pesaro Film Festival are precise, if not surgical: cinema offers itself to us in forms and formats that do not respect any canon. The latter, today even more than in the past, are expanding, also physically speaking. Like the nocturnal images that overflow on the Wall of Sound do. Like those of *Fuori Orario* (the TV show to which we pay a tribute for its 30th anniversary, wishing it many more) with the first "never seen" screening that will last for one entire night of the Festival. Like SATELLITE, that gets out of the Sala Pasolini to experiment with new venues, where the container affects the content and sets it free. This is how I have always imagined the Pesaro Film Festival. In tune with the spaces that host the Festival itself. Thus, this edition presents the highest absolute number of films in many years, because the duration format performed a miraculous multiplication of screenings. At the same time, it pointed out some possible limits of our competition, that did establish some rules (for example, a feature is something that must last more than 60 minutes) which contemporary film-makers, with the new practices, seem not to care about at all. We will need to listen to these voices too, unless we lose them. Meanwhile, the selection work (with the best programmers) brings us a little farther, into other, less trodden geographies, to the left and the right of the globe. Our centre, instead, is occupied by the discourse started in the past edition, when we decided to become acquainted with the gaze of women in Italian film; we approached Spanish cinema and Russian film in the same way, trying to establish a dialogue between the programmes. Dialogue is the key word, the one that conveys our attempt to promote the encounter of people.

Across-the-board studies of Italian film – precisely how we want them – lead us to explore genre cinema with a retrospective accompanied by the monograph *Il nuovo genere del cinema italiano* (co-edited with Boris Sollazzo, Marsilio), the poster designed by Roberto Recchioni, and the opening theme created by the students of the Advanced Course in Animation and Comic Book Design of the Urbino Scuola del Libro. Our audience will be able to watch 35mm films from an almost remote past (Dario Argento, Fernando Di Leo, Lucio Fulci, Sergio Leone, Carlo Lizzani, Elio Petri, and Lina Wertmüller) but also from a virtually forsaken 'present perfect', such as Marco Risi's *Ultimo capodanno*, not to mention the recent *They Call Me Jeeg* by Gabriele Mainetti, *Indivisibili* by Edoardo De Angelis, and *Song'e Napule* by the Manetti Bros., that brought back to life the respective genres.

The play between cinema of the present and of the past, a leitmotif running throughout the festival's programme, is kick-started by the opening film, George Roy Hill's *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, the mother of all buddy movies that is now fifty – in fact, it still carries many issues of the counter-culture that pervaded 1968, the year it was released (and our *Lessons in Film History* also go back there, with a focus on feminist cinema). Lastly, between the awaited return of the Super8 projections, the many 16mm films of Lee Ann Schmitt, and Teo Hernandez's *Nuestra Señora de Paris*, with his phantasmal *Cathedral of Notre-Dame*, the Pesaro Film Festival opens with special screenings like Barbara Hammer's *Sisters* and closes on Bernardo Bertolucci interviewed in Pesaro by Adriano Aprà (also the subject of a crito-film by Pasquale Misuraca) and Bruno Torri. This is us. "Under the illusion that what we managed to say was all that we had to say."

Poster

di Roberto Recchioni

«L'idea per l'illustrazione nasce da alcune istanze precise legate alle necessità comunicative della Monstra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro e da mie personali suggestioni. Le istanze erano, da una parte, legate alla ovvia e necessaria leggibilità dell'immagine in qualsiasi contesto e formato, poi il tema, che era molto specifico, infine, il tono e il carattere del festival stesso.

Per questo motivo ho preferito scartare sin da subito alcune soluzioni pittoriche e fortemente descrittive che mi erano inizialmente balenate per la mente, per concentrarmi su pochi elementi, fortemente stilizzati nella resa grafica, caratterizzati da colori piatti dal forte richiamo pop.

Il cinema ha portato con sé l'elemento di sequenzialità (che è proprio anche del fumetto), e da questa riflessione sono andato a riguardarmi il lavoro di Andy Warhol, in particolare la serie serigrafica dedicata ad Elvis Presley (da *Double Elvis* a *Eight Elvis*), in cui il Re del Rock, coniato come un pistolero del Far West, punta la pistola verso l'osservatore.

Da qui sono nati i tre frame di movimento, con la mano e gli accessori che si trasformano ad ogni passaggio, per rappresentare tre generi molto frequentati dal genere italiano (il giallo-horror, lo spaghetti western e il poliziottesco). Inizialmente avevo pensato di inserire quattro quadri (comprensivi del peplum) ma ho poi constatato che l'immagine avrebbe perso di immediatezza e ho preferito desistere e tornare a un maggiormente consueto trittico.

Infine, l'apporto della grafica istituzionale, organizzata per sottolineare la diagonale di lettura dell'immagine».

Roberto Recchioni, romano, classe 1974. È sceneggiatore e soggettista per il fumetto e il cinema, illustratore, critico cinematografico, personalità web. La sua principale occupazione è l'arte sequenziale ed è stato definito "la rockstar del fumetto italiano". Ha scritto e scrive personaggi iconici come Tex, Diabolik e Topolino e ha creato John Doe e Detective Dante (assieme a Lorenzo Bartoli), *Battaglia*, *David Murphy: 911*, e la serie di *Orfani*. Da alcuni anni è il direttore di Dylan Dog, la creatura di Tiziano Sclavi pubblicata dalla Sergio Bonelli Editore. *Mater Morbi* (Bonelli-Bao), *Chambara - La via del samurai* (Bonelli-Bao), *Asso* (NPE), *Ammazzatine* (NPE), *Le Guerre di Pietro* (BD), *Ucciderò ANCORA Billy the Kid* (BD), *Monolith* (da cui è stato tratto un film) e *La Fine della Ragione* (Feltrinelli) le sue graphic novel. Ha curato per le Edizioni Star Comics la collana *Roberto Recchioni presenta: I Maestri dell'Orrore, dell'Avventura e del Mistero*. Si è occupato dell'ideazione, della sceneggiatura e della realizzazione dei fumetti legati ai film *Lo chiamavano Jeeg Robot* e *Smetto Quando Voglio: Masterclass*. Ha anche realizzato il primo fumetto legato al ciclo delle *Cronache del Mondo Emerso* di Licia Troisi.

Ha pubblicato i romanzi *YA - La battaglia di Campocarne*, *YA - L'Ammazzadraghi* con Mondadori e *Ringo: chiamata alle armi* per Multyplayer Edizioni. Ha una rubrica di critica e analisi cinematografica sulla rivista «Best Movie», e una di analisi videoludica sulla rivista «Playstation Magazine».



Poster design by Roberto Recchioni

«The idea for the image was born out of a few clues that had to do with both the communication strategy of the Pesaro Film Festival and my personal suggestions.

On one hand, the festival image needs be easily comprehensible in all contexts and formats. Other clues were the theme – a very specific one – and the tone and character of the festival itself.

For this reason, I soon opted to reject certain pictorial, highly descriptive solutions that came to my mind at an early stage. I focussed onto few elements that would be highly stylized in the graphic rendering, characterized by spot colours and thus reminiscent of pop art.

Cinema brought along the sequential factor (that defines comics too) and in its wake I went back to Andy Warhol's work, namely the silkscreen series dedicated to Elvis Presley (from **Double Elvis** to **Eight Elvis**) in which the King of Rock 'n' Roll, in a far-west gunman attire, points his gun at the audience.

This is where the three motion frames come from, with the hand and accessories transforming at every passage to represent three genres that used to be very popular with Italian film: thriller-horror, spaghetti western, and the poliziottesco subgenre. In the beginning, I had thought of using four frames, including the sword-and-sandal genre, but then I noticed that the image would lose visual impact so I put it aside and used the more usual triptych form.

Last, I added the institutional graphics arranged to facilitate the diagonal reading of the image».

Roberto Recchioni was born in Rome in 1974. He is a scriptwriter and scenarist for film and comics, an illustrator, a film critic, and a web celeb. His chief occupation is sequential art; in fact, he was defined the "rock star of Italian comics." He wrote and still does stories of iconic characters like *Tex*, *Diabolik*, and *Topolino* (the Italian Mickey Mouse), but he also created *John Doe*, *Detective Dante* (along with Lorenzo Bartoli), *Battaglia*, *David Murphy: 911*, and the series *Orfani*. He is the current director of *Dylan Dog*, Tiziano Sclavi's creature published by Sergio Bonelli Editore. He signed the graphic novels *Mater Morbi* (Bonelli-Bao), *Chambara – La via del samurai* (Bonelli-Bao), *Asso* (NPE), *Ammazzatine* (NPE), *Le Guerre di Pietro* (BD), *Ucciderò ANCORA Billy the Kid* (BD), *Monolith* (which inspired a film), and *La Fine della Ragione* (Feltrinelli). For Edizioni Star Comics, he was the editor of the series *Roberto Recchioni presenta: I Maestri dell'Orrore, dell'Avventura e del Mistero*. He worked at the concept, script, and realization of the comics linked to the films *They Call Me Jeeg* and *I Can Quit Whenever I Want: Masterclass*. He realized the first comic book inspired by the cycle *Cronache di un mondo emerso* by Licia Troisi. He published the novels *YA – La battaglia di Campocarne*, *YA – L'Ammazzadraghi* with Mondadori, and *Ringo: chiamata alle armi* for Multyplayer Edizioni. He runs a column of film criticism and analysis in the magazine *Best Movie* and one of videogame analysis in *PlayStation Magazine*.



Sigla / Opening Theme

Disegni e animazioni del Corso di Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto

Advanced Course in Animation and Comic Book Design

Evento speciale del PFF 2018 è stata la proiezione del film di Stefano Savona *La strada dei Samouni* (premio l'Oeil d'Or al Festival di Cannes e candidato agli Oscar) alle cui scene animate hanno lavorato una ventina di ex allievi del corso di Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto della scuola del Libro con la regia del grande animatore Simone Massi (anche lui uscito dalla scuola di Urbino). Quest'anno gli studenti, Sara Antimi, Alice Artusio, Rita Baldarelli, Alice Bartolini, Giorgia Basili, Ayman Bencheckroun, Giulia Betti, Greta Cancellieri, Samuele Canestrari, Eugenio Carlini, Omar Cheikh, Alberto Conti, Enrico Forò, Maria Montella, Alda Nebiu, Mariachiara Peruzzini, Denise Rocchi, Annica Tiboni, Martina Venturini, hanno realizzato la sigla ufficiale del Festival, un omaggio al cinema di genere italiano: con la tecnica del rotoscopio sono state sublimite sequenze di film horror, spaghetti western, commedie, film polizieschi, politici e di fantascienza, anticipatori di tante serie televisive contemporanee.

Nella saletta del Cinema Sperimentale, nelle giornate del Festival, sono esposti i disegni realizzati per la sigla e per progetti di animazioni, fumetti e illustrazioni.

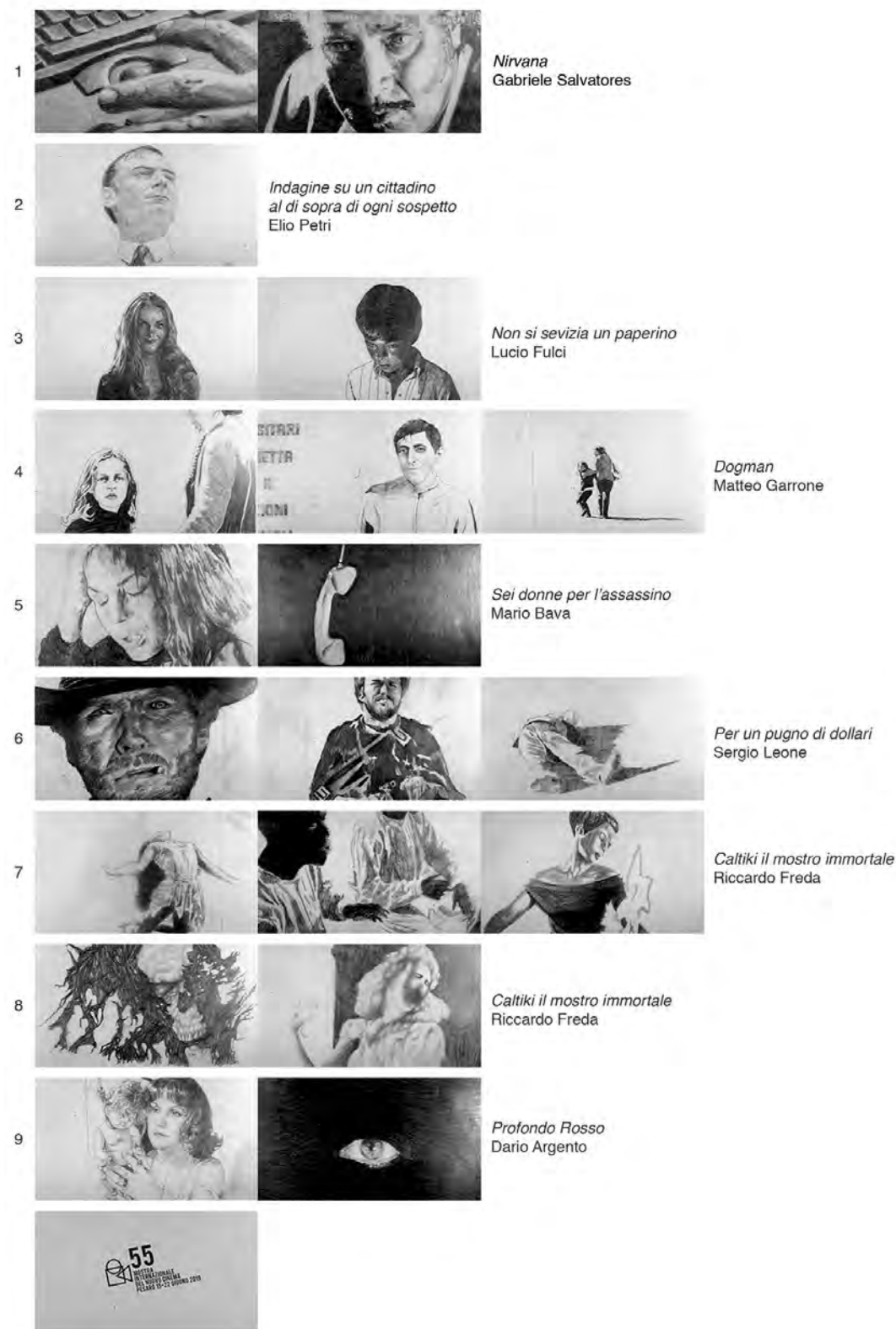
Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto
scuolalibrourbino.it

A special event of the 2018 PFF was the screening of Stefano Savona's Oscar-nominated *Samouni's Road* (winner of the Oeil d'Or Award at the Cannes Film Festival) whose animated scenes were made by twenty alums of the Advanced Course in Animation and Comic Book Design at the Scuola del Libro under the guidance of Simone Massi, a great animator and an alum of the Urbino school himself. This year, the students Sara Antimi, Alice Artusio, Rita Baldarelli, Alice Bartolini, Giorgia Basili, Ayman Bencheckroun, Giulia Betti, Greta Cancellieri, Samuele Canestrari, Eugenio Carlini, Omar Cheikh, Alberto Conti, Enrico Forò, Maria Montella, Alda Nebiu, Mariachiara Peruzzini, Denise Rocchi, Annica Tiboni, and Martina Venturini have realized the official opening theme of the Festival in homage to Italian genre movies: using the rotoscoping technique, they have reworked sequences from horror movies, spaghetti westerns, comedies, giallo movies, political films, and sci-fi, some of which have foreshadowed so many present-day TV series.

The drawings made for the opening theme and other projects of animation, comics, and illustration are exhibited in the small room of the Cinema Sperimentale for the duration of the Festival.

Advanced Course in Animation and Comic Book Design
scuolalibrourbino.it

LEGENDA / STORYBOARD





Concorso Pesaro Nuovo Cinema
Premio Lino Micciché

LA GIURIA

Olimpia Carlisi



Olimpia Carlisi (Campi Bisenzio 1946), interprete tra le più significative del teatro off e d'avanguardia degli anni settanta e ottanta, ha recitato, tra gli altri, ne *Il Casanova* di Federico Fellini (1976), *La tragedia di un uomo ridicolo* di Bernardo Bertolucci (1981), *Tu mi turbi* di Roberto Benigni (1982), *Dalla nube alla Resistenza* di Straub e Huillet (1979) e *La finestra di fronte* di Ferzan Özpetek (2003). Ha condotto il Festival di Sanremo 1980 assieme a Claudio Cecchetto, Roberto Benigni e Daniele Piombi. Con Benigni visse un momento che fece scandalo, scambiandosi sul palco un bacio lungo più di 30 secondi. Nel 2011 è la voce di Federico Fellini nel documentario *Fellini's Circus*, diretto da Adriano Aprà. È tornata al cinema diretta da Asia Argento nel film *Incompresa* (2014).

Olimpia Carlisi (Campi Bisenzio 1946), one of the most important actresses of the off- and avant-garde theatre of the 1970's and 80's, also worked in films such as Federico Fellini's *Casanova* (1976), Bernardo Bertolucci's *The Tragedy of a Ridiculous Man* (1981), Roberto Benigni's *You Upset Me* (1982), Straub-Huillet's *From the Clouds to the Resistance* (1979), and Ferzan Özpetek's *Facing Window* (2003). She was a host of the 1980 Sanremo Music Festival along with Claudio Cecchetto, Roberto Benigni, and Daniele Piombi. She caused a scandal when she and Benigni kissed on stage for over 30 seconds. In 2011, she was Federico Fellini's voice in the documentary *Fellini's Circus* directed by Adriano Aprà. She returned in front of the film camera with *Misunderstood* (2014), directed by Asia Argento.

Amir Naderi



Amir Naderi (Abadan, Iran 1946), tra le figure più influenti del Nuovo cinema iraniano, a metà degli anni Ottanta espatria per andare a vivere tra New York e Tokyo. Il suo primo lungometraggio, *Goodbye My Friend*, è del 1971. Da allora ha realizzato numerosi film, prodotti sia nel suo paese d'origine sia in America e Giappone e presentati in festival internazionali come Venezia e Cannes, tra cui figurano *Tangsir* (1973), *Tangna* (*Deadlock*, 1973), *Saz Dahani* (*Harmonica*, 1973), *Entezar* (*Waiting*, 1974), *Marsieh* (*Requiem*, 1978), *Sakhte Iran* (*Made in Iran*, 1978), *Josteju Yek* (*Search One*, 1980), *Josteju Do* (*Search Two*, 1981), *Davandeh* (*The Runner*, 1985), *Aab, baad, khaak* (*Water, Wind, Dust*, 1989), *Manhattan in cifre* (1993), *Sound Barrier* (2005), *Vegas: Based on a True Story* (2008), *Cut* (2011). Nel 2012 è stato Presidente della giuria della sezione Orizzonti a Venezia. Nel 2016 ha girato in Italia il film *Monte*, presentato fuori concorso alla 73ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia dove è stato proiettato, nel 2018, anche il suo film più recente, *Magic Lantern*.

Amir Naderi (Abadan, Iran 1946), one of the most outstanding directors of the New Iranian cinema, expatriated in the mid-80's and went to live between New York and Tokyo. He made his first short, *Goodbye My Friend*, in 1971. Since then, he has directed many films, produced in his native country or in the US and Japan and presented at international festivals such as Venice and Cannes, including *Tangsir* (1973), *Tangna* (*Deadlock*, 1973), *Saz Dahani* (*Harmonica*, 1973), *Entezar* (*Waiting*, 1974), *Marsieh* (*Requiem*, 1978), *Sakhte Iran* (*Made in Iran*, 1978), *Josteju Yek* (*Search One*, 1980), *Josteju Do* (*Search Two*, 1981), *Davandeh* (*The Runner*, 1985), *Aab, baad, khaak* (*Water, Wind, Dust*, 1989), *Manhattan by Numbers* (1993), *Sound Barrier* (2005), *Vegas: Based on a True Story* (2008), and *Cut* (2011). In 2012, he was President of the Jury in the Venice Orizzonti section. In 2016, he filmed *Mountain* in Italy, presented out of competition at the Venice Film Festival, that in 2018 also premiered his latest work, *Magic Lantern*.

THE JURY

Andrea Sartoretti



Andrea Sartoretti (New York 1971), cresciuto in Francia, successivamente si trasferisce a Roma. Per la regia di Giacomo Ciarrapico è protagonista nel 1998 del film *Piccole anime* e nel 2003 di *Eccomi qua*, a cui fanno seguito *Piovono mucche* (Luca Vendruscolo, 2003) e *Passo a due* (Andrea Barzini, 2005). Per la televisione interpreta le tre stagioni della serie TV *Boris* (2007-2010) e le due stagioni di *Romanzo criminale - La serie* con la regia di Stefano Sollima, che lo hanno reso famoso al grande pubblico nel ruolo del Bufalo. Nel 2011 torna al cinema con *Boris - Il film* con la regia di Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre e Luca Vendruscolo, e l'anno successivo con *A.C.A.B. - All Cops Are Bastards* (Stefano Sollima). Seguono *Wax: We Are the X* di Lorenzo Corvino (2013), *Ogni maledetto Natale* e *Monte* diretto da Amir Naderi (per il quale gli è stato assegnato un Premio Speciale ai Nastri d'argento 2017 per l'interpretazione) e *Nevermind* di Eros Puglielli (2018).

Andrea Sartoretti (New York 1971) grew up in France and then moved to Italy. He starred in *Piccole anime* (1998) and *Eccomi qua* (2003), both directed by Giacomo Ciarrapico, and also acted in Luca Vendruscolo's *Raining Cows* (2003) and Andrea Barzini's *Passo a due* (2005). In TV, he played in the three seasons of the series *Boris* (2007-2010) and the two seasons of Stefano Sollima's TV adaptation of *Romanzo criminale*, where thanks to his role as Bufalo he was noticed by the general public. In 2011, he played in *Boris - A film* directed by Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre, and Luca Vendruscolo. A year later, he worked again with Stefano Sollima in the film *A.C.A.B. - All Cops Are Bastards*. He played in Lorenzo Corvino's *Wax: We Are the X* (2013), in *Ogni maledetto Natale* (2014), and starred in Amir Naderi's *Mountain*, which earned him the 2017 Silver Ribbon Special Prize. In 2018, he played in *Nevermind*, directed by Eros Puglielli.

LA GIURIA STUDENTI THE JURY OF STUDENTS

La giuria studenti del Concorso Pesaro Nuovo Cinema Premio Lino Micciché coordinata da Pierpaolo De Sanctis è composta dai seguenti studenti delle università e scuole di cinema italiane

The Jury of Students for the Competition "Pesaro Nuovo Cinema" - Lino Micciché Award coordinated by Pierpaolo De Sanctis is formed of the following students from Italian universities and film schools:

Martina Barone
Gianmaria Cataldo
Roberto Ceccardi
Samuel Desideri
Francesco Divella
Arianna Donini
Chiara Fasolino
Raffaele Grasso
Ada Johnsson

Mattia Michetti
Camilla Miolato
Emanuele Paglialonga
Valentino Pirola
Anna Radaelli
Matteo Alberto
Sabatino Martina Salvi
Stefano Valva
Michela Vanacore



Felipe Bragança e Catarina Wallenstein

TRAGAM-ME A CABEÇA DE CARMEN M. [BRING ME THE HEAD OF CARMEN M.]

Brasile/Portogallo 2019, 61'

sceneggiatura/screenplay Felipe Bragança, Catarina Wallenstein

fotografia/cinematography Guilherme Tostes

montaggio/editing Karen Black

[Cinema in Piazza - 17 giugno 21,45]

produttore/producer Cavi Borges, Felipe Bragança, Catarina Wallenstein

interpreti/cast Helena Ignez, Catarina Wallenstein,

Higor Campagnaro, Marcos Sacramento, Lux Negre

L'attuale tumulto politico e sociale del Brasile fa da sfondo all'incubo tropicale in cui sprofonda un'attrice portoghese, Ana, che si trova a Rio de Janeiro per interpretare la parte di Carmen Miranda, personaggio divenuto proverbiale per aver esportato l'immagine della samba e del carnevale brasiliano. La pellicola passa dal bianco e nero al colore, con riferimenti al movimento tropicalista e alla celebrazione del "cannibalismo culturale" come forma di resistenza alla giunta militare nei tardi anni Sessanta.

Felipe Bragança, 37 anni, nato nel centro di Rio de Janeiro, ha diretto tre lungometraggi, cinque corti e tre mediometraggi, fra cui *The Joy* (2010) e *Don't Swallow My Heart Alligator Girl!* (2017), tutti presentati in festival di rilevanza internazionale come Cannes, Rotterdam, Berlinale, Locarno e Sundance. Gli sono state dedicate retrospettive presso il Jeu de Paume di Parigi, il Kino Arsenal di Berlino e il CalArts di Los Angeles.

Catarina Wallenstein, 32 anni, è una pluripremiata attrice e cantante portoghese. Ha lavorato con Manoel de Oliveira (*Singularità di una ragazza bionda*), Raul Ruiz (*Mistérios de Lisboa*), João Botelho (*Filme do Desassossego*), Sérgio Trefaut (*Raiva*) e altri ancora. Questa è la sua opera prima da regista.

The current political and social unrest in Brazil lies in the background of the 'tropical nightmare' that envelops a Portuguese actress, Ana, who is staying in Rio de Janeiro. She has to play the role of Carmen Miranda, the iconic star who exported the image of the Brazilian samba and carnival internationally. The film switches from black & white to colour, all the way citing the Tropicalia movement and the celebration of "cultural cannibalism" - which arose in part as a form of resistance to the military junta of the late sixties.

*Felipe Bragança, 37, born downtown in Rio de Janeiro, directed three feature films, five shorts and three medium-length works, including *The Joy* (2010) and *Don't Swallow My Heart Alligator Girl!* (2017), all presented in international festivals like Cannes, Rotterdam, Berlinale, Locarno, and Sundance. Retrospectives of his works were programmed in Paris (Jeu de Paume), Berlin (Kino Arsenal) and Los Angeles (CalArts).*

*Catarina Wallenstein, 32, is an awarded Portuguese actress and singer who worked with Manoel de Oliveira (*Singularidades de uma Rapariga Loira*), Raul Ruiz (*Mistérios de Lisboa*), João Botelho (*Filme do Desassossego*), Sérgio Trefaut (*Raiva*) among others. This is her directorial debut.*

Karolina Breguła

SQUARE

Polonia/Taiwan 2018, 78'

sceneggiatura/screenplay Karolina Breguła

fotografia/cinematography Robert Mleczko

montaggio/editing Stefan Paruch

[Teatro Sperimentale - 21 giugno 21,00]

produzione/production Fotoaura Institute of Photography, Karolina Breguła

La pacifica esistenza di una cittadina viene turbata da un oggetto misterioso seminascondo fra i cespugli della piazza. Si dice che sia una scultura risalente al regime politico ormai tramontato. Un giorno la scultura comincia a mormorare, e progressivamente il suo canto diventa più intelligibile: «Vorrei porti una domanda». Gli abitanti sanno fin troppo bene che le domande possono essere scomode e, per sottrarsi a eventuali complicazioni, smettono di ascoltare la scultura. *Square* è stato girato in maggior parte a Taiwan, con i personaggi che parlano in mandarino e taiwanese. Alcune scene sono state girate a Varsavia e in polacco, la lingua materna della regista, e rappresentano un "commento d'autore". Karolina Breguła (1979) è un'artista che opera fra cinema, fotografia, installazioni e happening. Ha conseguito un dottorato presso la Scuola nazionale di cinema di Łódź. I suoi film, caratterizzati da metodi di partecipazione, si posizionano sulla terra di confine fra arte contemporanea e cinema, e sono stati accolti da festival ma anche da istituzioni come la Galleria nazionale d'arte Zacheta di Varsavia, il Jewish Museum di New York e la Biennale di Venezia. Ha diretto il documentario *Fire-Followers* (2013) e nel 2016 *The Tower, Office for Monument Construction* e il corto *Photophobia*.

*The peaceful life of a small town is interrupted by a mysterious object hidden in the bushes on the square. The sculpture is said to be a remnant of the bygone political order. One day, the sculpture begins to hum until its song becomes clearer: "I'd like to ask you a question." The inhabitants of the town know all-too-well that questions may be uncomfortable. To avoid facing difficult issues, they decide to stop listening to the sculpture. *Square* was mostly shot in Taiwan, the characters speak Mandarin and Taiwanese. A few scenes were filmed in Warsaw, in Polish (Breguła's native language). The latter are the artist's self-commentary that serves as footnotes to the film.*

*Karolina Breguła (b. 1979) is an artist working in the fields of film, photography, installation, and happening. She obtained a PhD from the National Film School in Łódź. Her films inhabit the borderland of contemporary art and the cinema. Her works have been exhibited at institutions such as Zacheta National Gallery of Art in Warsaw, Jewish Museum in New York, and International Venice Biennale among others. She directed *Fire-Followers* (documentary, 2013), *The Tower, Office for Monument Construction*, and the short *Photophobia* (all 2016).*





Daniel Hui DEMONS

Singapore 2018, 84'

[Teatro Sperimentale - 19 giugno 21,00]

sceneggiatura/screenplay Daniel HUI
fotografia/cinematography LOOI Wan Ping
montaggio/editing Daniel HUI
musica/music Wuttipong LEETRAKUL, Akritchalerm KALAYANAMITR

produttori/producers TAN Bee Thiam, Daniel HUI
interpreti/cast
YANG Yanxuan Vicki, Glen GOEI, Viknesh KOBINATHAN,
Eshley GAO, TAN Bee Thiam, Daniel H, Violet GOH

Quando riesce a entrare nel cast dell'ultimo lavoro teatrale di Daniel l'aspirante attrice Vicki crede di aver ottenuto il ruolo della sua vita, mentre il suo primo ruolo da protagonista si rivela una interminabile tortura grazie all'illustre regista. Non solo, nel momento in cui lei si rivolge a persone amiche in cerca di aiuto queste la incoraggiano a interpretare l'abuso emotivo come elemento di crescita artistica nelle mani di un genio. Il perverso rapporto regista-attrice si dipana in un mondo super-stilizzato fatto di saloni di estetica ed esterni leccatissimi nella città-stato di Singapore, mai così assolata e sinistra. La fotografia di Looi Wan Ping è allegramente schizofrenica come a riflettere il racconto, saltando da un colore contrastato al bianco e nero al Super8.

Il regista e sceneggiatore Daniel Hui (Singapore 1986) si è laureato in cinema al California Institute of the Arts. E' fra i fondatori del collettivo indipendente di Singapore 13 Little Pictures, acclamato dalla critica. Ha realizzato tre lungometraggi, *Eclipses* (2013), *Snakeskin* (2015) e *Demons* (concorso, Kim Jiseok Award, Busan IFF 2018; Berlinale Forum 2019).

Aspiring actress Vicki thinks she has gotten the role of her life in Daniel's new stage play. But her debut lead role only casts her into endless torture at the esteemed director's hands. When she turns to supposed allies for support, Vicki finds that they encourage Daniel's abuse as part of her artistic growth and his genius. This perverse director-actress relationship plays out in a highly stylized world of aesthetic rooms and manicured exteriors in sunny, sinister city-state Singapore. "The cinematography of Looi Wan Ping is as merrily schizo as the story, switching from clashing colors to black-and-white, and a bit of Super 8." THR

Daniel Hui (Singapore 1986) is a filmmaker and writer. A graduate of the film programme in California Institute of the Arts, he is one of the founding members of 13 Little Pictures, a critically acclaimed independent film collective in Singapore. He made three feature-length films – *Eclipses* (2013), *Snakeskin* (2015), and *Demons* (In competition, Kim Jiseok Award, Busan IFF 2018; Berlinale Forum 2019).

Camila José Donoso

NONA. SI ME MOJAN, YO LOS QUEMO [NONA. IF THEY SOAK ME, I'LL BURN THEM]

Cile/Brasile/Francia/Corea del Sud 2019, 86' [Cinema in Piazza - 20 giugno 21,45]

sceneggiatura/screenplay Camila José Donoso
fotografia/cinematography Matías Illanes
montaggio/editing Karen Akerman, Camila José Donoso
produttori/producers Rocio Romero

co-produttori/co-producers Tatiana Leite, Alexa Rivero
interpreti/cast
Josefina Ramírez, Eduardo Moscovis, Gigi Reyes, Paula Dinamarca

In questa pirotecnica combinazione di realtà e finzione, la regista rappresenta trasfigurandole alcune vicende della vita della propria nonna, Josefina Ramirez, che è anche la protagonista sullo schermo. Una donna sopra le righe e al di fuori degli schemi – anche un simbolo della società cilena contemporanea – che non esita a prendersi le sue vendette, personali o sociali. Il fuoco cammina con lei.

Camila José Donoso (Cile, 1988) ha studiato cinema e realizzato vari corti e performance video. Ha scritto e diretto *Naomi Campbell* (2013), un documentario con elementi di finzione, e *Casa Roswell* (2017). Nel 2016 ha fondato Transfrontera, una scuola di cinema sperimentale itinerante che è anche un luogo di incontro cinematografico e politico fra Cile, Perù e Bolivia, frequentata fra gli altri da Ignacio Agüero.

In this explosive mix of reality and fiction, Camila José Donoso stages and gives new life to episodes from the life of her grandmother, Josefina Ramirez – also starring in the film. An over-the-top, out-of-the-box woman, also a symbol of contemporary Chilean society, who does not refrain from settling personal or social scores. Fire walks with her.

Camila José Donoso was born in Chile in 1988. She studied film and made several shorts and video performances. She wrote and directed *Naomi Campbell* (2013), a documentary with fictional elements, and *Casa Roswell* (2017). In 2016, she founded Transfrontera, a nomad school of experimental film and an encounter between Chile, Peru and Bolivia on film and politics, attended by such people as Ignacio Agüero, among others.





Juan Palacios

INLAND / MESETA

Spagna 2019, 90'

[Teatro Sperimentale - 21 giugno 18,15]

sceneggiatura/screenplay Juan Palacios
fotografia/cinematography Juan Palacios
montaggio/editing Juan Palacios
produttori/producers Ainhoa Andreaka, Zuri Goikoetxea, Cristina Hergueta
interpreti/cast Clemente Pérez, Juan Manuel Soto, Casad

Ángel Crespo, Prudencio Díez, Lara Manias, Felix Marbán, Ángel Rivera, Juan Manuel Aliste, Manuela Mateos, Elvira García, Francisco García, Celia García, Haniel García, Domingo Tejedor, Antonio Gallego, Francisco Gallego, Isaac Gallego, Jorge Cuadrillero, Miguel Ángel Casad

In un luogo imprecisato della Spagna centrale incontriamo un pastore che sogna di andare sul lago Titicaca, un duo musicale in pensione che rimembra la loro epoca d'oro, due bambine alla ricerca infruttuosa di Pokemon, e un signore anziano che per addormentarsi conta tutte le case vuote del villaggio. I personaggi sono come incidenti geografici di una terra la cui cultura e il cui stile di vita sembrano sul punto di svanire. Il film è quasi una mappa per navigare attraverso il passato, il presente e il futuro di questo paesaggio vuoto che è la Spagna.

Juan Palacios (Paesi baschi, Spagna, 1986) è un regista che attualmente vive ad Amsterdam, dove svolge un Master di Ricerca artistica condotta su e attraverso il cinema. Opera fra video sperimentale, documentario di osservazione e saggio-diario visivo. Ha prodotto, scritto, filmato, ripreso e montato diversi film che hanno girato il mondo. Il suo primo documentario, *Pedaló*, ha vinto i premi Irizar Basque Film a San Sebastian nel 2016 e Miglior documentario al Bushwick Film Festival di New York nel 2017. La sua opera seconda, *Inland/Meseta*, ha ricevuto la Menzione speciale al CPH:DOX.

Somewhere in central Spain, a shepherd dreams of traveling to Titicaca, a retired musical duo recollects on their golden age, two girls unsuccessfully look for Pokemons, and an old man counts all the empty homes in town to fall asleep. The characters in this film look like geographical features in a land whose culture and lifestyle seem to be fading away. Almost a film-map to navigate through the past, the present, and the future of the empty landscape of Spain.

Juan Palacios (b. 1986, Basque Country, Spain) is a filmmaker based in Amsterdam, where he has begun the Master Artistic Research in and through Cinema. He works with experimental video, observational documentary, and visual-diary film essays. He produced, wrote, filmed, directed, and edited several films that have been shown in festivals around the globe. His first feature documentary film, *Pedaló*, won the Irizar Basque Film Award at San Sebastian International Film Festival, 2016 and the Best Feature Documentary Award at Bushwick Film Festival in New York, 2017. His second non-fiction feature film, *Inland* was awarded with the CPH:DOX Special Mention.

Yashaswini Raghunandan

THAT CLOUD NEVER LEFT

India 2019, 65'

[Teatro Sperimentale - 20 giugno 18,15]

fotografia/cinematography Paromita Dhar
montaggio/editing Abhro Banerjee

produttore/producer Namita Walkar, P. Sainath
produzione/production People's Archive of Rural India

I personaggi fabbricano giocattoli sonori utilizzando materie di scarto, fra cui spezzoni di vecchi film della Bollywood tradizionale. Ma questa non è che una delle dimensioni dell'opera della regista Yashaswini Raghunandan, che si aggira con la macchina da presa in un villaggio qualsiasi vicino a Calcutta, cogliendo frammenti di conversazione e altri riti, come i giochi dei bambini, intervallati al montaggio con scene del cinema tradizionale che vediamo riciclate. Tra metatestualità e mise en abyme.

Yashaswini Raghunandan (India 1984) si è laureata in Cinema a Bombay e attualmente risiede ad Amsterdam come artista in sede presso la Rijksakademie van Beeldende Kunsten. I suoi interessi si sono orientati in direzione dello studio del suono e delle sue potenzialità narrative, cosa che si riflette nel film presentato alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, *That Cloud Never Left* (2019). Yashaswini Raghunandan ha già diretto il documentario *Distance* e, a quattro mani con Ekta Mittal, *Behind the Tin Sheets*.

The characters make loud-sounding toys out of discarded materials, including cut-up reels of Bollywood classic films. However, this is just one of the dimensions to be found in the latest work of Yashaswini Raghunandan, who lets the camera wander in a nondescript village not far from Calcutta, capturing fragments of conversations and other rituals, like children's games. These shots are interspersed with footage from the old films that we see being recycled. Between metatextuality and mise en abyme.

Yashaswini Raghunandan (India 1984) received a Post Graduate Diploma in Bombay and is currently an artist in residence at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam. She developed a special interest in sound and its narrative potential, something that is reflected in *That Cloud Never Left* (2019). She has already directed the short doc *Distance* and co-directed with Ekta Mittal *Behind the Tin Sheets*.





Leo Sato

THE KAMAGASAKI CAULDRON WAR

Giappone 2018, 115'

[Teatro Sperimentale - 18 giugno 17,30]

sceneggiatura/screenplay Leo Sato
fotografia/cinematography Mizuho Otagiri
montaggio/editing Leo Sato, Yoshiyuki Itakura

interpreti/cast Naori Ota, Yohta Kawase, Tumugi
Monko, Kiyohiko Shibukawa, Kazu, Maki Nishiyama,
Marie Decalco, Susumu Ogata, Masao Adachi

Questo film girato in 16mm a vividi colori racconta Kamagasaki, un quartiere "invisibile" di Osaka che fin dal dopoguerra raccoglie lavoratori saltuari e prostitute, con un approccio documentario e con attori non professionisti pur essendo frutto di invenzione. Il tesoro-simbolo della comunità, l'enorme calderone attorno al quale si scatena la guerra fra bande, si scopre essere in realtà l'affetto che lega questa comunità apparentemente sbandata.

Leo Sato è un discepolo del cineasta documentario Makoto Sato. Nel 2009 ha diretto il suo primo documentario; *Nagai Park Elegy*, in cui ha seguito un gruppo di persone che si opponeva allo sfratto di coloro che non hanno una casa. *The Kamagasaki Cauldron War* è il suo primo lungometraggio di finzione, girato in 16mm nell'arco di cinque anni grazie a donazioni.

This 16mm, colourful film describes Kamagasaki, an 'invisible' neighbourhood in Osaka that has sheltered day labourers and prostitutes since WWII, with a documentary approach and the real inhabitants even though it is a work of fiction. The story revolves around the local symbol, a huge cauldron over which the gangs are fighting. The tenderly affection that ties together this community of misfits turns out to be their real treasure.

Leo Sato is a disciple of Makoto Sato, a documentary filmmaker. In 2009, Sato made his first feature documentary, Nagai Park Elegy, recording a group who were opposed to the eviction of homeless people. The Kamagasaki Cauldron War is his first fictional feature, shot on 16mm film. Made with donations, it took him five years to complete.



Proiezioni Speciali



Film d'apertura Omaggio 50 anni dopo

George Roy Hill **BUTCH CASSIDY**

Stati Uniti d'America 1969, 106'

[Cinema in piazza-15 giugno 21,45]

sceneggiatura/screenplay William Goldman
fotografia/cinematography Conrad L. Hall
montaggio/editing John C. Howard, Richard C. Meyer

musica/music Burt Bacharach
interpreti/cast Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross

La prima di *Butch Cassidy and the Sundance Kid* ha avuto luogo a Durango il 2 settembre 1969, 110 minuti la durata del film. Sui manifesti veniva annunciato così: "Una coppia come quella di Butch e il Kid non l'avete mai incontrata", mentre la Fox aveva preparato tre trailer: uno per sottolineare il carattere di *buddy movie* (e quindi con Newman e Redford in primo piano, accompagnati dal *charleston*), uno di tipo romantico (focalizzato su Katharine Ross e con l'accompagnamento di "Raindrops", un po' come un *Gangster Story* western, o addirittura un *Jules e Jim*) e uno di azione, con elementi da entrambi. Le recensioni sono state in generale deludenti. Sul «New York Times», Vincent Canby ha dichiarato che il film, attanagliato dal vuoto, imboccava scorciatoie poetiche. Per Pauline Kael sul «New Yorker» il film toccava il fondo, citando la stessa Etta quando confessa ai fuorilegge i motivi per cui vuole andare con loro in Sudamerica: «Ho 26 anni, sono single, faccio la maestra, più in fondo di così...».

Ma il pubblico lo ha adorato. In prima visione negli Stati Uniti, *Butch Cassidy* ha incassato quasi 46 milioni di dollari. Per l'uscita in seconda visione le locandine annunciavano "Butch e Kid sono tornati... tanto per divertirsi", definendo il film "probabilmente il western più divertente che sia mai stato fatto". In Gran Bretagna il film era limitato agli adulti (mentre negli Stati Uniti la classificazione M suggeriva l'accompagnamento dei genitori). In Italia, dove Robert Redford era meno noto, è stato distribuito semplicemente come *Butch Cassidy*, in Francia come *Butch Cassidy et Le Kid* e in Germania *Zwei Banditen*. Nel gennaio 1970 la canzone "Raindrops Keep Fallin'" è diventata prima in classifica USA, rimanendoci per quattro settimane; in Gran Bretagna ha raggiunto la 38ª posizione, e ha poi vinto l'Oscar come Miglior canzone. Il film ha vinto gli Oscar per Miglior colonna sonora originale, Miglior fotografia per Conrad Hall e Miglior Soggetto e sceneggiatura per Goldman, pur non conquistando Miglior regia e Miglior film nonostante le nomination.

Butch Cassidy ha esercitato una grande influenza sul western, anche se forse il più diretto discendente in termini di stile e toni è stato *La stangata* (1973) dello stesso Hill, che vedeva Newman e Redford nuovamente uniti nell'organizzare scommesse truccate in una Chicago post-Depressione. In televisione, nell'episodio pilota del western comico *Due onesti fuorilegge* (*Alias Smith and Jones*, 1970) vengono ripresi gli pseudonimi che usano Butch e Cassidy quando si trovano in Bolivia. L'incipit diceva: "Questa è la storia di due onesti fuorilegge che rubavano ai ricchi... per tenersi i soldi". E la serie che seguì (1971-73) era piena di riferimenti giocosi alle bravate di Butch e Sundance. Nel 1978 è stato realizzato un prequel del film di Hill, *Il ritorno di Butch Cassidy e Kid*, con Tom Berenger nei panni di Butch e William Katt in quelli del Kid.

Howard Hughes, *Stagecoach to Tombstone: The Filmgoers' Guide to the Great Westerns*, I.B.Tauris 2007



Butch Cassidy è uno dei western più amati di tutti i tempi. La sua verve tutta contemporanea trascende il genere grazie alla miscela di commedia drammatica, musiche orecchiabili e finale tragico, e rappresenta la quintessenza della controcultura chic degli anni '60, diventando un "West Coast western" in tutti i sensi. ... I protagonisti, interpretati con fascino e leggerezza da Paul Newman e Robert Redford, costituiscono la coppia maschile in chiave spassosa *par excellence* in cui, a differenza dei cowboy solitari tipo Clint Eastwood e Charles Bronson, i componenti si divertono in (cattiva) compagnia l'uno dell'altro.

Nel 1968 la 20th Century Fox aveva acquistato per 400.000 dollari una sceneggiatura intitolata "The Sundance Kid and Butch Cassidy". L'autore era William Goldman, noto drammaturgo e sceneggiatore, che l'aveva scritta dopo anni di ricerche. ...

Le prove sono durate due settimane, e le riprese, cominciate il 16 settembre 1968, si sono svolte principalmente in esterni, con qualche ripresa in interni negli studi della Fox, concludendosi dopo 84 giorni. Il piano di lavorazione ha seguito un ordine cronologico, salvo che per le scene dell'assalto al treno, girate prima per evitare la neve invernale. ...

Robert Redford e Paul Newman non si conoscevano ma sono andati d'accordo, e la loro intesa ha beneficiato la tipica interazione da *buddy movie* fra Butch e il Kid. Newman dice che la sua interpretazione del personaggio di Butch era in chiave rilassata, «c'era un bel po' di me stesso in quel ruolo», mentre Redford ha interpretato Sundance come un personaggio «distante, un solitario, anche un po' schizoide». Katharine Ross non si trovava bene con George Roy Hill, il regista, e ha preferito lavorare con quello della seconda unità, Michael Moore. La leggenda vuole che Newman andasse perennemente in giro con un apribottiglie appeso al collo, sotto la camicia, per le birre, mentre Katharine Ross ricorda che «Newman stava sempre a raccontare barzellette, Redford stava sempre al telefono, e io stavo sempre ad aspettare loro».

Howard Hughes, *Stagecoach to Tombstone: The Filmgoers' Guide to the Great Westerns*, I.B.Tauris 2007



Diversamente che in *Jules e Jim*, Etta non fa l'amore sia con Cassidy sia con Sundance, tuttavia per loro lei non è più importante delle ragazze da saloon che incontrano via via. (...) I due personaggi maschili formano una coppia di opposti. Butch Cassidy è ragione, idee, parlantina, socievolezza, il principio del piacere; Sundance Kid è corpo, azione, poco incline a parlare, isolato, principio di realtà. Incurabile ottimista, Cassidy nel suo complottare ha un tocco di codardia; Sundance, anche se lo nasconde bene, è stupido. (...) L'amore sublimato l'uno per l'altro emerge non solo dalle lunghe occhiate che si scambiano ma dall'incessante sfottò reciproco, che rivela comprensione per le debolezze di ciascuno. Poi, nel film, i dialoghi soprattutto mettono a nudo le presunzioni di eroismo da parte di Cassidy. (...) Ma sono entrambi condannati: in parte a causa del West in rapido cambiamento, con le banche che diventano sempre più difficili da rapinare, ma soprattutto per il loro rifiuto di crescere, di sottomettersi al padre simbolico e accedere così alla eterosessualità adulta. Ecco perché una buona parte del film consiste nel loro venire inseguiti da una figura indistinta, il rappresentante della legge Lefors. (...) Fino alla fine Butch Cassidy e Sundance Kid non possono ammettere il loro amore se non tramite il continuo attaccarsi reciproco. Nello sfottò l'antagonismo esplicito fra due ego maschili fa da schermo all'implicito legame fra maschi. Critiche personali [come quelle espresse in varie scene del film, NdC] non sarebbero mai permesse a un estraneo, perché quelle espresse su una rinnegata ma affettuosa consapevolezza di ciò che è l'altro. E molto del piacere per lo spettatore viene dal riconoscimento di questo meccanismo.

In 1968, 20th Century-Fox bought a script called "The Sundance Kid and Butch Cassidy" for \$400,000. The screenplay was written by William Goldman, a renowned playwright, author and screenwriter, who had spent several years researching his subject. ...

26



**You never met
a pair like Butch
and The Kid**

 They're Taking Trains...
They're Taking Banks
And They're Taking
One Piece Of Baggage!

20th Century Fox presents
**PAUL NEWMAN
ROBERT REDFORD
KATHARINE ROSS**

BUTCH CASSIDY AND THE SUNDAKE KID.
A George Roy Hill Film. Music by Elmer Bernstein. Costumes by John F. Williams. Hair by John F. Williams. Makeup by John F. Williams. Production Designers: Strother Martin, Jeff Corey, Henry Jones. Executive Producers: Paul Monahan. Producers: John Foreman. Screenplay by George Roy Hill. Adapted by William Goldman. Directed by George Roy Hill. Produced by 20th Century Fox. © 1969 20th Century Fox. All Rights Reserved.

Antony Easthope, What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture, Routledge 2013



Ute Aurand

RASENDES GRÜN MIT PFERDEN

[RUSHING GREEN WITH HORSES]

Germania, 2019, 82'

[Teatro Sperimentale - 19 giugno 22,30]

fotografia, montaggio, suono/cinematography, editing, sound Ute Aurand

produzione/production Ute Aurand Filmproduktion Supported by Medienboard GmbH

«*Rushing Green with Horses* è una raccolta di brevi osservazioni e incontri filmati fra il 1999 e il 2018, a casa, in viaggio, da sola o con amici. La mia attenzione viene attratta dai gesti privati, ripresi in modo spontaneo, fra narrazione e documentario: Anton nel suo appartamento a Lichtenberg, Lilian e Nanouk a dieci giorni dalla nascita, il 94° compleanno di Jón, Sofia che danza...» (Ute Aurand) Quello di Ute Aurand è un cinema dell'intimità, pieno di amici e familiari, con un quotidiano che costituisce le fondamenta di una pratica filmica dalla bellezza lirica. Lo considero un esempio irrinunciabile nel panorama del cinema sperimentale di oggi. Diversamente da molti artisti contemporanei che lavorano con l'immagine in movimento, Aurand opera all'interno della tradizione, girando in 16mm e montando la pellicola da sola. Predilige la macchina a mano ed ha uno stile di montaggio caratteristico, energetico, ritmico e tenero al tempo stesso. Il processo sarà solitario ma il suo cinema non è mai concentrato su se stesso; anzi, i film della Aurand sono contraddistinti da una apertura disarmante. (Erika Balsom)

Ute Aurand (nata a Francoforte sul Meno, Germania, nel 1957) ha studiato alla Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). È una regista sperimentale, ma anche direttrice della fotografia, docente e curatrice. Fra i suoi film più noti, *Kastanienblütenschnee* (2009), *India* (2005) e *Am Meer* (1995).

"*Rushing Green with Horses* is a collection of brief observations and encounters, filmed between 1999 and 2018 at home, while traveling, alone and with friends. Private gestures attract my attention, spontaneously filmed beyond narration or documentary: Anton in his apartment in Lichtenberg, Lilian and Nanouk 10 days old, Jón's 94th birthday, Sofia dancing..." (Ute Aurand) Ute Aurand's is a cinema of intimacy, populated by friends and family, daily experience forms the basis for a practice rich in lyrical beauty. I consider it amongst the most compelling work in experimental cinema today. Unlike many contemporary artists using the moving image, Aurand works within the artisanal tradition, shooting and editing her 16mm films alone. She favors responsive handheld camerawork and a distinctive editing style that is at once energetic, rhythmic and tender. Though this process may be solitary, it is never self-involved; rather, Aurand's films are marked by a disarming openness. (Erika Balsom)

Ute Aurand (born 1957 in Frankfurt am Main, Germany) studied at the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). She is an experimental director and a cinematographer, teacher, and curator, known for *Kastanienblütenschnee* (2009), *India* (2005), and *Am Meer* (1995).

Marco De Angelis, Antonio Di Trapani

WHITE FLOWERS

Italia, 2019, 126'

[Teatro Sperimentale - 22 giugno 15,30]

soggetto, sceneggiatura, montaggio/story, screenplay, editing Marco De Angelis e Antonio Di Trapani
fotografia/cinematography Corrado Serri (A.I.C.)
costumi/costume design Junko Mori, Cristina Herup
musica/music Paolo Damiani

produzione/production Emanuele Nespeca e Vito Zagario per Solaria Film, Centro Produzione Audiovisivi – Università Roma Tre
interpreti/cast Ivan Franek, Yuki Iwasaki, Hayase Mami, Hal Yamanouchi, David Paryla, Pietro Faiella

Un uomo si risveglia in una stanza d'albergo: ha una ferita alla testa e una pistola, ma non ricorda nulla della sua identità né del suo passato. Nel frattempo arriva in città Yuki, una giovane disegnatrice giapponese che, per il progetto di un nuovo manga, si mette alla ricerca dei personaggi indispensabili alla trama che lei dovrà disegnare a partire dalla realtà che li circonda. Passato e presente, ideazione e realtà sembrano intrecciarsi, all'insaputa della stessa Yuki, in un gioco colluso di doppiofondi che porterà al metafisico approdo finale.

White Flowers è il terzo lungometraggio di Marco De Angelis (Roma, 1970) e Antonio Di Trapani (Partinico, 1980). L'opera precedente *Terra*, in concorso alla 51ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, ha ricevuto la Menzione speciale della giuria. La loro opera prima, *Tarda estate*, è stata selezionata alla 67ª Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia, al Bergen Internasjonale Filmfestival e ha vinto il Premio del pubblico al Tirana Film Festival.

A man wakes up in a hotel room. He has a head injury and a gun. He doesn't remember anything of his past. Meanwhile, a young Japanese manga cartoonist, Yuki, arrives in town to find the characters of her new project: she will draw them departing from the reality in which they are immersed. Past and present, invention and reality interweave unbeknownst to Yuki, in a colluding play of false bottoms that leads to a metaphysical ending.

White Flowers is the third feature film of Marco De Angelis (Rome, 1970) and Antonio Di Trapani (Partinico, 1980). Their previous work, *Earth*, was in competition at the 51st Pesaro Film festival, where it won the Special Mention of the Jury. Their debut film, *Late Summer*, was selected at the 67th Venice Film Festival, the Bergen Internasjonale Filmfestival, and the Tirana Film Festival where it won the Public Award.





Federico Greco

LA TERRA STREMA

Italia, 2018, 30'



EMERGENCY / 25
MEDICINA, DIRITTI E UGUAGLIANZA ANNI

[Cinema in piazza - 17 giugno 21,45]

sceneggiatura/screenplay Federico Greco, Michela Greco
musica/music Giorgio Giampà
produzione/production Emergency Ong Onlus
e Bananas MediaCompanyperZeligTv

25 anni di EMERGENCY. Nell'aprile 2006 EMERGENCY ha aperto la sua prima struttura sanitaria in Italia, a Palermo. Dopo aver lavorato per oltre 10 anni dall'altra parte del mondo – in Paesi come Afghanistan, Iraq, Sierra Leone, Repubblica Centrafricana, Sudan – per EMERGENCY offrire in patria cure e orientamento socio-sanitario era una scommessa. PROGRAMMA ITALIA è una serie di 10 documentari di 26 minuti l'uno che racconta un'altra faccia del nostro Paese grazie a un intenso viaggio insieme agli operatori di EMERGENCY, ai pazienti, a figure rappresentative dei vari territori e ai testimonial dell'organizzazione. L'episodio accolto alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema è dedicato alle regioni del Centro Italia colpite da terremoti recenti, Marche e Abruzzo.

Federico Greco è un regista, sceneggiatore, montatore e direttore della fotografia che ha scritto e diretto programmi televisivi, film, cortometraggi e documentari, fra cui *PIIGS* (2017), *Nuit Americhèn* (2013) e *Il mistero di Lovecraft – Road To L.* (2005).

25 years of EMERGENCY. EMERGENCY launched its first facility in Italy in Palermo, in April 2006. After working for over 10 years on the other side of the world – Afghanistan, Iraq, Sierra Leone, Central African Republic, Sudan – offering health care and orientation in our own country, Italy, was a gamble. Programma Italia is a series of ten 26-minute documentaries that describes another facet of Italy through an intense journey along with EMERGENCY operators, patients, local representatives, and EMERGENCY's testimonials. The episode showcased at the Pesaro Film Festival depicts the Central Italian regions struck by severe earthquakes (Marche and Abruzzo).

Federico Greco is a director, writer, editor, and cinematographer. He wrote and directed several TV shows, features, shorts, and documentaries, including *PIIGS* (2017), *Nuit Americhèn* (2013) e *Il mistero di Lovecraft – Road To L.* (2005).

Barbara Hammer

SISTERS

USA 1973, 8'

[Teatro Sperimentale - 17 giugno 15,00]



Per ricordare la straordinaria figura della cineasta Barbara Hammer, pioniera del cinema lesbico, scomparsa recentemente a New York all'età di 80 anni, la Mostra propone in 16mm il suo film del 1973, *Sisters*. Celebrazione e collage di donne lesbiche in cui appaiono anche riprese della marcia a San Francisco nel Women's International Day, scene di danza gioiosa dall'ultima notte della seconda Lesbian Conference, dove andava in scena *Family of Woman*, e immagini di donne che svolgono tutti i tipi di lavori tradizionalmente "maschili".

Barbara Hammer (Hollywood, 1939 – New York 2019), plurilaureata in varie discipline fra cui cinema, è stata sposata e ha insegnato presso un centro di formazione professionale a Santa Rosa in California. Dopo aver parlato con una studentessa che faceva parte di un gruppo femminista, poco più che trentenne fece il suo coming out da omosessuale. Ha girato film sperimentali rivoluzionari, che trattano temi femminili quali i ruoli nel genere sessuale, i rapporti lesbici, l'invecchiamento e la famiglia. A lei vanno intestati i primi film lesbici della storia del cinema, fra cui *Dyketactics* (1974) e *Women I Love* (1976).

To commemorate the extraordinary figure of Barbara Hammer, a pioneer of lesbian cinema who has recently past away in New York at 80 years of age, the Pesaro Film Festival screens her 1973 16mm film *Sisters*. A celebration and collage of lesbians, including footage of the Women's International Day march in SF and joyous dancing from the last night of the second Lesbian Conference where *Family of Woman* played; as well as images of women doing all types of traditional "men's" work.

Barbara Hammer (Hollywood, 1939 – New York 2019) took several degrees, including in film. In her early thirties, she was married and teaching at a community college in Santa Rosa, California. Around this time she came out as a lesbian, after talking with another student in a feminist group. Hammer is known for creating ground-breaking experimental films dealing with women's issues such as gender roles, lesbian relationships and coping with aging and family. Hammer is responsible for some of the first lesbian-made films in history, including *Dyketactics* (1974) and *Women I Love* (1976).



Teo Hernandez

NUESTRA SEÑORA DE PARIS

Francia 1981-82, 22'

[Sala Pasolini - 20 giugno 17,00]

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema si associa al cordoglio internazionale per i gravi danni subiti dal simbolo della civiltà francese, la cattedrale di Notre-Dame. Lo fa nell'unico modo ricco di senso in questa manifestazione: proiettando la pellicola in Super8 di Hernandez, esempio di «cinema dal montaggio rapido, à la Mekas, e a partire dal 1981 (in particolare con *Nuestra Señora de Paris*, altrimenti noto come *Parvis Beaubourg*), con veri e propri vortici della visione, quasi astratti, attraverso i quali [si ricongiungeva] a Stan Brakhage (credo ancora prima di aver visto i suoi film) ma anche semplicemente alla pittura astratta e lirica». (Dominique Noguez)

Teo Hernández (Ciudad Hidalgo, Messico 1939 – Parigi, Francia 1993) dopo gli studi in architettura fonda con un amico il Centro Experimental de Cinematografía. Si trasferisce a Parigi nel 1966, ma realizza film in Super8 fra Londra, Parigi, Danimarca e Marocco, dove gira con Michel Nedjar *Michel là-bas*. Nel 1976 realizza *Salomé*, di chiara ispirazione wildiana. Avvia una lunga collaborazione con Gaël Badaud, che vedrà la sua produzione cinematografica incorporare materiali del vissuto, poesia e scritti, la sua cifra inconfondibile. Compone una trilogia della passione con *Cristo*, *Cristaux* e *Lacrime Cristi*. Molto attivo all'interno della comunità gay di Parigi e degli ambienti alternativi, nel 1980 fonda il collettivo MétroBarbèsRochechou Art, con il quale realizza altri film spesso diretti a più mani.

The Pesaro Film Festival expresses its sympathies following the severe damage suffered by the symbol of French civilization, the cathedral of Notre-Dame. We do this in the only meaningful way for us: screening the Super-8 film realized by Teo Hernandez, an example of "fast cutting à la Mekas, and, from 1981 (namely, with Nuestra Señora de Paris, aka Parvis Beaubourg), actual visual, almost abstract whirls, by way of which [he] managed to reach to Stan Brakhage – possibly, even before seeing his films – and sheer painting, lyric abstraction." (Dominique Noguez)

Teo Hernandez (Ciudad Hidalgo, Mexico 1939 - Paris, France 1993), after his studies in architecture, co-founded the Centro Experimental de Cinematografía. He moved to Paris in 1966 and began making Super-8 films between London, Denmark, and Morocco, where he made *Michel là-bas* with Michel Nedjar. In 1976, he made *Salome*, clearly influenced by Wilde's aesthetics. A life-long collaboration with Gaël Badaud started as his film-making began to incorporate real-life episodes, poetry, and writing, his trademark register. He realized a trilogy of the Passion with *Cristo*, *Cristaux*, and *Lacrime Cristi*. Extremely active in the Parisian gay community and underground clubs, in 1980 he co-founded the collective MétroBarbèsRochechou Art, within which he co-directed several films.

Pasquale Misuraca

ADRIANO APRÀ AUTORITRATTO

Italia 2019, 156' (71'+85')

[Sala Pasolini - 21 giugno 15,00 e 22 giugno ore 15]



Questo *Adriano Aprà Autoritratto* è un ritratto-autoritratto. Adriano si racconta come uomo di cinema ed io lo registro in un certo modo e poi monto in un certo modo il colloquio tra noi due, alternandolo con sequenze di film, in questo caso gli incipit dei film decisivi della sua vita nel cinema e per il cinema, e foto dei suoi album di famiglia e di lavoro. E lo faccio in somma in forma allo stesso tempo saggistica e lirica, oggettiva e soggettiva, documentaria e filmica. Per me da sempre l'elemento soggettivo e quello oggettivo, il linguaggio filmico e quello documentario, il registro lirico e quello saggistico, si intrecciano naturalmente e vertiginosamente fino a confondersi, creando, a me pare, (detto filosoficamente) opere 'androgine' o (detto aneddoticamente) 'cappuccine'. Le chiamo androgine pensando al mito dell'androgino come raccontato da Aristofane nel Simposio di Platone: al principio l'essere era uno, Zeus lo ha diviso in due, e le due parti si cercano appassionatamente per ricostituire l'unità originaria perduta, e questa ricerca si chiama 'amore'. E le chiamo cappuccine pensando a quanto ha detto un giorno Cesare Zavattini parlando del lavoro simbiotico fatto con Vittorio de Sica: «Noi siamo come il cappuccino, che non si capisce dove finisce il latte e comincia il caffè». (Pasquale Misuraca)

Pasquale Misuraca (Siderno 1948) è un regista e scrittore. Fra le sue opere cinematografiche ricordiamo *Le ceneri di Pasolini* (1994), *Nostalgia della città proibita* (1995) e *Amorosa Caterina* (1995).

This Adriano Aprà Autoritratto is a portrait/self-portrait. Adriano depicts himself as a man of cinema and I shoot him in a certain way and then edit the dialogue between us in some other way, cutting in film sequences – in this case, the incipits of films that were decisive in his life in cinema and for the cinema as well as pictures from his family and work albums. And I do this in a form that belongs both to essay and lyric, is both objective and subjective, documentary and fictional. In my experience, the subjective element and the objective one; film language and documentary language; lyric and essay have always interwoven naturally and dramatically until they become one, creating – or so I think – 'androgynous' works, in philosophical terms, or 'cappuccino-like' ones, in anecdotal terms. I call them androgynous thinking of the Androgyne Myth as it was told by Aristophanes in Plato's Symposium: in the beginning, the being was one, Zeus cut it in half, and the two parts have passionately been looking for each other to restore the lost original unity. This search is called 'love.' And I call them 'cappuccino' thinking of what, one day, Cesare Zavattini said about the symbiotic work he did with Vittorio De Sica: "We are like the cappuccino, where you can't figure out where milk ends and coffee begins." (Pasquale Misuraca)

Pasquale Misuraca (Siderno 1948) is a director and writer, known for *The Ashes of Pasolini* (1994), *Nostalgia della città proibita* (1995), and *Amorosa Caterina* (1995).



Massimiliano Pacifico

GELSOMINA VERDE

Italia 2019, 78'

[Teatro Sperimentale - 17 giugno 21,00]

sceneggiatura/screenplay Massimiliano Pacifico, Dario De Natale

fotografia/cinematography Cristiano Di Nicola

montaggio/editing Cesare Apolito

musica/music Evan MacDonald

produzione/production

Lama Film, Bartleby Film, Raicinema

interpreti/cast Pietro Casella, Giuseppe D'Ambrosio, Da-

vide Iodice, Margherita Laterza, Francesco Lattarulo,

Maddalena Stornaiuolo, Francesco Verde

Storia raccontata attraverso la rappresentazione teatrale della vita e morte di Gelsomina Verde, ragazza di Napoli che lavorava in pelletteria e che, per aver frequentato brevemente un giovane camorrista, venne torturata, uccisa e messa al rogo all'età di 22 anni. «Questo film è un atto dovuto [...] a noi stessi che vogliamo continuare a trasmettere la voglia di raccontare, gettare uno sguardo verso il futuro, fare politica, ripartire ancora una volta verso nuovi orizzonti con il sogno e l'utopia di sempre». (Gianluca Arcopinto)

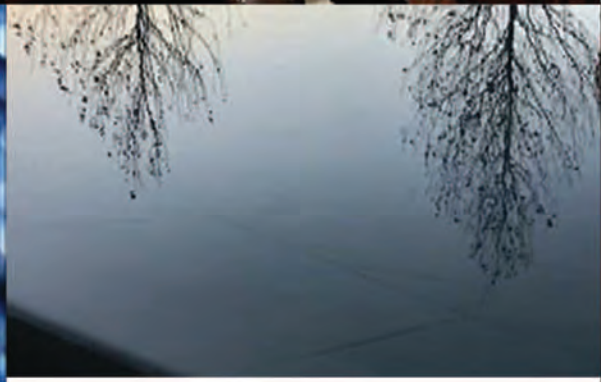
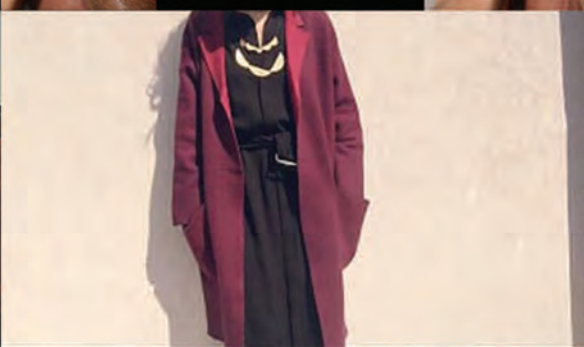
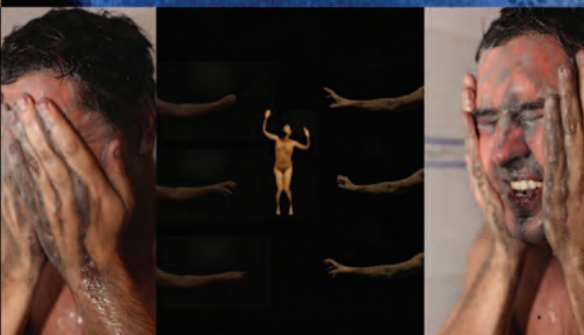
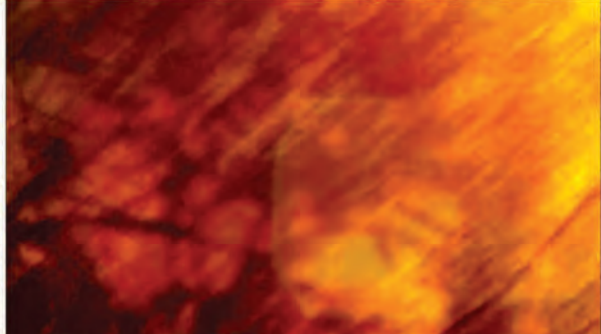
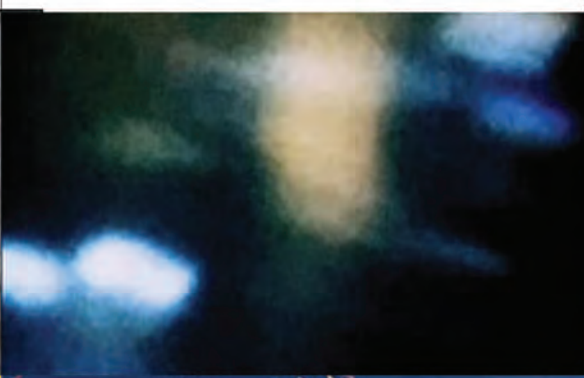
Massimiliano Pacifico (Napoli 1978) si laurea a Londra in Film and Television Studies. Dopo uno stage presso la BBC fa ritorno in Italia. È stato montatore per registi quali Vincenzo Marra, Mimmo Paladino e Antonio Capuano. Ha lavorato in lungometraggi e serie tv tra cui *Gomorra - La serie*. Come regista ha diretto i documentari *394 - Trilogia nel mondo* (2011), l'opera collettiva *Napoli 24* (2012) e *Il teatro al lavoro* (2016).

By recording the theatre project dedicated to Gelsomina Verde, the film goes back on the life and death of the young woman from Naples, a leather factory worker, who had a short love story with a young member of the camorra and thus sentenced herself to death by torture and fire at 22 years of age. "I felt duty-bound to make this film [...] if we want to convey the desire of telling stories, look to the future, do politics, and restart once again towards new horizons with our dreams and utopian yearning." (Gianluca Arcopinto)

Massimiliano Pacifico (Naples 1978) graduated in London in Film and Television Studies. He returned to Italy after an internship at BBC. He was an editor for film directors such as Vincenzo Marra, Mimmo Paladino, and Antonio Capuano. He worked in TV movies and series, including Gomorra. He directed the documentaries 394 - Trilogia nel mondo (2011), the collective work Napoli 24 (2012), and Il teatro al lavoro (2016).

SATELLITE

visioni per il cinema futuro



SATELLITE

Visioni per il cinema futuro

Screenings for the future cinema

Satellite #4: futura umanità

Satellite non è mai stato un gesto di curatela, semmai di meditazione. O forse solo un tentativo di aprire le porte e far entrare chiunque avesse voluto vivere il cinema, dividerlo, non solo produrlo professionalmente. Uno spazio per il DIY.

Per questo, seppur con le nostre fragilità e nutrendoci dei nostri errori, continuiamo a percorrere i margini, i perimetri, a varcare confini. A fare tabula rasa di ogni definizione, di ogni appartenenza.

Anche quest'anno assecondiamo una nostra voglia e usciamo dalla sala per occupare altri spazi, e non per un'espansione vitalistica, ma per favorire la nostra "risonanza orbitale" rispetto ai corpi filmici che incrociamo.

Quattro anni sono abbastanza per delineare un indirizzo culturale?
Ci proviamo ancora una volta, correndo il rischio di sprofondare nelle nostre idiosincrasie, nelle nostre amicizie, nel nostro buon gusto:

A cosa serve il cinema?

Noi siamo gli ultimi di un tempo che nel suo male sparirà

Satellite #4: Future Mankind

Satellite has never been a gesture of curatorship, rather of meditation. Or, possibly, just an attempt to open doors and let in anyone who would want to experience cinema, share it, and not only produce it on a professional level. A space for DIY.

For this reason, in spite of our fragilities and fuelling on our own mistakes, we continue to walk along boundaries, perimeters, and to cross borders. To make a blank sheet of all definitions, all affiliations.

This year too, we indulge our desire, and walk out of the movie theatre to occupy other spaces. What drives us is not vitalistic expansion but a quest for "orbital resonance" with the cinematic objects that we stumble upon.

Are four years enough to outline a cultural strategy? We're trying it once again, at the risk of sliding into our own idiosyncrasies, our friendships, and our good taste:

What is cinema for?

We are the last of a time that will disappear in its evil

TEATRO SPERIMENTALE – SALA PASOLINI

CANTO ALLA DURATA

[17 giugno 15,00]

ERIK NEGRO *Non c'è nessuna dark side* (2019, 215')

Progetto nato nell'estate del 2007, una specie di macchina improvvisata per poter fermare il tempo, tra ragazzi pronti a lasciare la provincia – appena finito il liceo – pronti a nuove prospettive. Forse da lì deriva la sua impossibilità a esistere, quella che diventa il "soggetto" di questa video-cosa (allora liberissimamente ispirata alle tracce di "dark side of the moon"). Sono passati dodici anni, le ore filmate sono più di quattrocento con qualsiasi camera e in qualsiasi formato, attraverso qualsiasi anima si potesse posare davanti all'obiettivo per poi rimanerne incapsulata per sempre. Non potrei mai dire che sia un mio film (forse nemmeno che sia un film).

This project began in the summer of 2007, like an improvised machine to stop time, among a few kids ready to leave the province after high school, ready for new perspectives. This may be the reason why the 'subject' of this video-thing (very freely inspired by the tracks of Dark Side of the Moon) cannot really exist. After twelve years, we have recorded more than 400 hours footage filmed with all kinds of cameras and in all kinds of formats, capturing forever any soul that was available to pose in front of our lenses. I could never say that this is a film of mine (and perhaps not even a film).

EFFETTO VERTIGO

[18 giugno 17,30]

MORGAN MENEGAZZO E MARIACHIARA PERNISA *Prima che l'ora cambi* (2017, 14')

Ogni anno, l'ultima settimana di ottobre, tra sabato e domenica, avviene il passaggio dall'ora legale a quella solare, anticamera della stagione invernale.

Prima di spostare le lancette indietro di un'ora e avvertire l'avvicinarsi dell'oscurità, qualcuno decide di partire e celebrare la memoria del giorno.

Every year, in the last week of October between Saturday and Sunday, time shifts from summertime to wintertime, the anteroom of the winter season. Before turning the clocks back one hour and feeling the approaching darkness, somebody decides to leave and celebrate the memory of that day.

DONATO SICA *Φαντάσματα/Fantasmata* (2018, 3')

"Danzare per fantasmata" è un ballo rinascimentale composto da una serie di figure che Giorgio Agamben evoca in un saggio dedicato a Warburg. Ispirandomi al suo discorso teorico, ho cercato con mezzi di ripresa poveri, uno smartphone, di dare corpo a delle immagini che si muovono al di là delle apparenze e si dissolvono verso linee di fuga. Ho tallonato la realtà per catturare il fantasma che vi si agita all'interno. Figure che si manifestano e svaniscono nel giro di pochi istanti, lasciando trasparire solo tenue una traccia.

"Danzare per Fantasmata" is a renaissance dance composed of a series of figures, Giorgio Agamben mentions in his essay about Warburg. Inspired by his theoretical discourse, I used a humble filmmaking device – a smartphone – to try and create images which move beyond appearances and dissolve towards vanishing lines. I closely followed reality to let the ghost who fidgets in it appear. Figures that show themselves and then disappear within a few moments, disclosing only a slight trace.



BENEDETTA SANI *In fieri* (2018, 7')

Partendo dal presupposto che non si possa descrivere qualcosa per come si ricorda, o per come ci viene riportata al presente grazie alle immagini, ciò che si andrà a creare diventerà necessariamente una cosa altra, simile ad una visione o a un sogno. Forse è proprio la nascita, o la caduta, il primo grande momento di passaggio e quindi di scontro a cui siamo chiamati. Il venire alla luce, il sorgere, l'accadere, il venire ad essere. Qua si coagulano tutti i suoni e tutte le immagini, del passato e del momento, di persone a noi vicine, o di persone lontane, che hanno intrecciato il loro passaggio con il nostro. Tutto è già in quel momento di passaggio. Quello che verrà, del nostro vivere, sarà quel nodo composito di suoni e immagini che si dispiegherà in avanti fino allo scioglimento.

Considering that it is impossible to describe a thing as we remember it or as it is brought back to us in the present by images, what is going to be created will necessarily be another thing, a thing which will be similar to a vision or a dream. Maybe it is birth, or fall, the first big moment of transition- and so, of clash, which we are called to. Coming to light, rising, happening, coming to be. At that moment, all the sounds and the images of the people who are close to us, or of the ones who are far and have weaved their passing by with ours unify. Everything is already there at that transitioning moment. What will come of our life will be that composite knot of sounds and images that will unfold until the dissolution.

GIUSEPPE SPINA *Variazioni luminose nei cieli della città* (2019, 5')

Tra il 1932 e il 1957, alla Torre della Specola di Bologna, fu inventata e messa a punto una tecnologia ottica che rivoluzionò il metodo di osservazione dello Spazio, ed oggi è alla base dei telescopi più avanzati. Con il suo "specchio a tasselli", G. Horn d'Arturo produsse migliaia di lastre fotografiche che oggi, dopo 60 anni, sono state cinematografate con tecniche differenti.

Between 1932 and 1957, at the Specola Tower in Bologna, an optical technology was invented that revolutionized the method of observation of space. It is still at the basis of the most advanced telescopes. With his 'mosaic mirror', Guido Horn D'Arturo realized thousands of photographic plates that now, 60 years later, were put into film with different techniques.

GIUSEPPE BOCCASSINI *Temple of Truth* (2018, 15')

Temple of Truth è un archivio che ambula costantemente tra grovigli di mondi in decadimento attraversati come tracce pietrificate, deprivate, residuali, conservando nel proprio superarsi uno stato magmatico, un non-spazio specifico, ancestrale, a tratti biancastro. Vigoria di corpi animali e umani semivivi che prendono fuoco in taumachia latente e nel farsi personae abitano sarcofagi sgretolatisi in terra solida come correnti d'acqua che in tronco sommergono nuvole, oscillando sull'orlo di sguardi notturni in caduta libera tra pose esotiche e visioni aeree.

Temple of Truth is an archive that constantly ambulates amid tangles of decaying worlds, experienced as petrified, deprived, residual traces. In the process of taking along and transforming itself, they preserve a magmatic state, a specific, ancestral, sometimes whitish non-space. A liveliness of half-alive bodies, both human and animal, that catch fire in a latent bullfight and which, in becoming personae, inhabit sarcophagi. The latter crumble into solid ground like streams of water that suddenly submerge clouds, swinging on the brink of a vertiginous fall of nocturnal glances in the middle of exotic poses and aerial visions.

VITE DISSONANTI

[19 giugno 16,30]

CANCAPOVOLTO *Oggi sono passato (e tu non c'eri)* di (2018, 31')

Rock and Roll, noise, collages su carta e progetti oscuri, Jung, l'uomo e la massa, sogno e veglia, costruzione e distruzione, casa e condominio. Già all'inizio di questo documentario/film saggio era chiaro che il metodo giusto non era fare ordine nelle visioni di Elisa Abela, artista visuale e musicista, ma di favorirne ed accelerarne il disordine per ritrovare qualcosa che era andato perduto. *Oggi sono passato e tu non c'eri* è un viaggio iniziatico divertente ed a tratti enigmatico verso il nulla, risultato di un metodo compositivo spesso anti-cinematografico, inventato in corsa tra Roma e Catania e condiviso con una piccola comunità di anime che hanno preso parte al racconto, generandolo a loro volta.

Ancora una volta "Nulla è Vero. Tutto è Permessso". Questa versione definitiva del film è stata accorciata di ben 15 minuti rispetto a quella originaria.

Rock'n'roll, noise, collages on paper and obscure projects, Jung, the man and the mass, dream and wake, construction and destruction, house and condo. Since the beginning of this documentary/film, it became clear that the right method was not to put in order the visions of Elisa Abela, visual artist and musician, but to encourage, accelerate the disorder to find something that was missing. Oggi sono passato e tu non c'eri is a funny, sometimes enigmatic initiation journey towards nothingness; the result of an often anti-cinematic compositional method invented running between Catania and Rome and later shared with a small community of souls that took active part in the storytelling.

Once again, "Nothing is True. Everything is Allowed". This definitive version of the film was cut by 15' compared to the original one.

EMANUELE MARINI *Solo gli occhi piangono* (2018, 17')

Elide va all'Università, ha più di sessant'anni e i capelli blu.

Da quando era bambina non ha mai smesso di amare la letteratura.

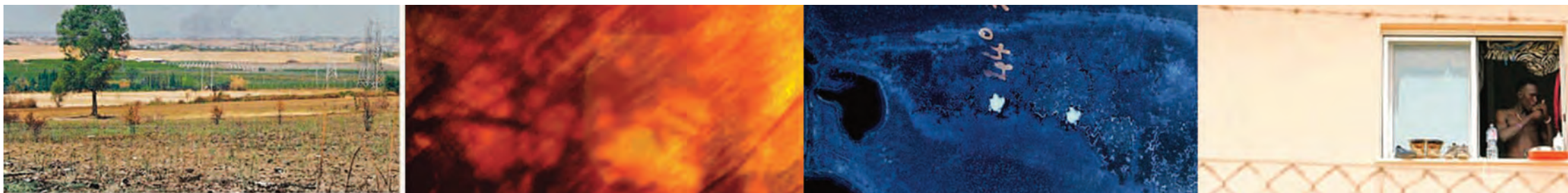
Dietro il primo esame universitario si nasconde una grande paura, ma anche un grande bisogno di vivere.

Elide goes to university.

She has blue hair and she is almost seventy years old.

Since she was a child, she has never stopped to love literature.

Behind the first university exam hides great fear, but also a great need to live.



WORK IN PROGRESS

[21 giugno 16,30]

GIACOMO LASER *Giacomo Laser e il Demone* (6') e *Giacomo Laser è Confuso* (3')

La tesi è questa: mentre a governarci universalmente ci sono macchine e algoritmi, noi continuiamo a vivere, a comunicare, a amare e a sperare come esseri umani. E' una contraddizione pericolosissima, un'inconsapevolezza da precipizio temporale; il paragone storico potrebbe infatti essere il seguente: le popolazioni indigene americane (noi) contro la civiltà europea post 1492 (l'algoritmo). Ecco, Giacomo Laser arriva dal futuro per dirci: siate come me se non volete scomparire, non abbiate timore delle mie opere, comportatevi come una macchina, imparate a imbrogliare l'algoritmo che si nutre dei vostri sogni, praticate una filosofia e un'arte radicalmente antiumaniste, se volete, grande paradosso, provare a rimanere umani ancora per un poco. (Edoardo Camurri)

This is the idea: while we are governed by machines and algorithms universally, we keep on living, communicating, loving, and hoping like human beings. It is a very dangerous contradiction, an anachronistic lack of awareness; the historical comparison could be as follows: American native populations (us) vs. post-1492 European civilization. Giacomo Laser arrives from the future to say: "be like me if you do not want to disappear, don't be scared by my works, behave like a machine, learn to cheat on the algorithm that fuels on your dreams, practise radically anti-humanistic philosophy and art, and, paradoxically, try to remain human for another little while." (Edoardo Camurri)

TERRITORI LIMINARI

[21 giugno 16,30]

LORENZO CASALI E MICOL ROUBINI *Watna* (2018, 23')

Watna è un film sulla percezione dello spazio e del tempo, sulle variazioni del paesaggio, osservate attraverso l'incessante avanzare di una nave cargo. È il ritratto della quotidianità di un luogo di lavoro, che è innanzitutto una casa oltre che un mezzo di trasporto. L'esistenza dei due proprietari è modulata dagli spazi ristretti delle cabine e dall'onnipresente vibrazione data dalla propulsione del motore. Varata nel 1964, la nave incarna un'epoca ormai tramontata, quella delle piccole imprese a conduzione familiare oggi soppiantate dalle grandi compagnie di navigazione. *Watna* is a film on the perception of space and time and the variations of the landscape observed through the relentless motion of a cargo boat. It is the portrayal of the daily activities of a place of work, which is a house and a means of transport at the same time. The life of the two owners is ruled by the narrow spaces of the cabins and the ever present vibration from the engine room. Launched in 1964, the boat embodies the vanished era of small family enterprises now replaced by big shipping companies.

VIRGIL DARELLI *Latium Vetus* (2018, 25')

Un turista visita una zona oggi rimasta senza nome. Sembra non ci siano altro che linee di comunicazione difettose – trasporti pubblici, posta, telecomunicazioni, radiofrequenze – che custodiscono e confondono la storia della regione. Limitato nel movimento, lo straniero colleziona le immagini che riesce a sottrarre al caos. Ha una guida anacronistica, che segue una linea ferroviaria scomparsa.

A tourist visits an area that today has no name. There seems to be nothing but faulty means of communication – public transport, mail, telecommunications, radio frequencies – which preserve, but confuse, the history of the region. Limited in his movement, the foreigner collects the images he manages to recover from the chaos. He has a guidebook, which follows a vanished railway line.

COLLETTIVO TALIA PROJECT *Notes from CARA* (2019, 31')

Sicilia, estate. Un muro di filo spinato separa il più grande centro per richiedenti asilo d'Europa da un entroterra brullo e inospitale. Siamo al CARA di Mineo. Qui migliaia di richiedenti asilo attendono e vivono una routine costellata di situazioni sognanti, assurde, a volte comiche.

Nel CARA incontriamo il fuggitivo Mohamed, Aqib e Malik che sognano le luci della lontana Milano e ballano al rito del djembe di Ibrahim, mentre profeti pazzi denunciano la precarietà di chi vive nel centro.

Notes from CARA è il racconto corale di un microcosmo umano, immerso in una Sicilia cupa e silenziosa, lontana dalle copertine patinate dei cataloghi vacanze.

Sicily, summer. A wall of barbed wire separates the biggest refugee camp in Europe from a deserted, unwelcoming hinterland. The camp is the CARA of Mineo. Here migrants are blocked in endless waits, with their lives dotted with dreamy, absurd, even comical situations.

Near the camp fence we meet Mohammad, who wants to run away; Aqib and Malik who dream of reaching Milan and joining its LGBTQI scene; Ibrahim, the hypnotic musician waiting for his documents; Dieudonne "le prophète" who harshly denounces the poor condition of the asylum seekers.

Notes from CARA is the collective portrait of a human microcosm set in the biggest refugee camp ever built on the Italian side of the Mediterranean Sea.

SOLIPSISMI DI MASSA

[22 giugno 16,30]

EDOARDO GENZOLINI *Eraserhead – Rimozione sicura* (2019, 12')

Il film non ha nessuna "storia", ma solo "storie" di Instagram, un luogo che sembra disattendere e riscrivere ogni previsione futuribile, già di per sé carica di stati d'animo allarmanti: si è scoperto, alla fine, che ognuno non sarebbe stato famoso per 15 minuti, ma per 15 secondi, e che ogni manifestazione di sé sarebbe stata destinata a scomparire dopo 24 ore. I protagonisti di queste storie sperimentano e perpetuano così la propria soddisfazione e, allo stesso tempo, il proprio svilimento, esprimendosi spontaneamente in un luogo che manomette e vanifica qualsiasi cosa che assorbe: i sentimenti, l'ingegno, la tragedia, il sesso.

There is no story, but only Instagram stories. Instagram is a place where all futuristic forecasts seem to be rewritten: we now know that 15 minutes of fame have become 15 seconds, and that every self-manifestation is doomed to disappear in 24 hours. The subjects of these stories experiment and perpetuate their satisfaction and, at the same time, their worthlessness, acting in a place that undermines everything that it absorbs: feelings, tragedy, sex.

ILARIA PEZONE *Asmr... molesto* (2019, 19')

ASMR: Autonomous sensory meridian response.

Fenomeno popolare a partire dal 2010 sulle piattaforme dedicate allo streaming video a cui fanno seguito ricerche in campo scientifico e psicologico, per alleviare patologie fisiche e mentali, tra cui stress, ansia e insonnia.

La serie, attraverso una rivisitazione del Teatro dell'Assurdo, parodizza sia la dipendenza da serie web-tv, sia l'asmr, sintomo di una società individualista che sublima nella forma video rivolta a sconosciuti la necessità empatica.



ASMR: Autonomous sensory meridian response.

A popular phenomenon since 2010 on video streaming platforms followed by scientific and psychological research, to alleviate physical and mental pathologies, including stress, anxiety and insomnia.

The series, through a revisitation of the Theatre of the Absurd, parodies both the dependence on web-tv series, and the asmr, a symptom of an individualistic society that sublimates the empathic need in the video form aimed at strangers.

LILIANA COLOMBO *Preludio* (2018, 30')

Confessioni di una Cattolica attraverso un viaggio su Google Map.

Confessions of a Catholic via Google Map.

CITTA' IMMAGINATE

[22 giugno 16,30]

FEDERICO FRANCONI E YAN CHENG *Octavia* (2018, 14')

Un mappamondo si scompone nelle mani di bambini, alla loro prima esplorazione. Addentrandosi nella foresta, le immagini ci vengono incontro; poi un temporale coglie alla sprovvista i bagnanti. In cielo si avvertono i segni di una guerra che si pensava lontana; una donna aspetta un ritorno, ma tutto sta cambiando. Octavia è la città sospesa sul vuoto.

A globe is deconstructed by the hands of children who are beginning their first exploration. Going further in the forest, images are coming to our sight; then, a thunderstorm takes suddenly off guard the swimmers. In the sky, they see the signs of a war they thought far away. A woman waits for a return, while everything around is changing. Octavia is the city over the void.

LUCA BERARDI *Chiaravalle Visual Memory* (2018, 34')

Un diario di viaggio visionario, un racconto sul tempo.

Il film è stato realizzato con materiali eterogenei, digitali e analogici, raccolti da Luca Berardi fra gli abitanti durante la sua residenza artistica di 5 settimane a Milano. L'Abbazia di Chiaravalle, la memoria più visibile del paese, viene messa a confronto con le memorie nascoste nei cassetti dei suoi abitanti. Gli spezzoni video e fotografici vengono riletti attraverso parole chiave come "altrove" che caratterizzano la ricerca filmica dell'autore, in un racconto collettivo, specchio della comunità.

A diary of a visionary trip, a story about time.

The film was realized with heterogeneous audiovisual materials, such as digital and analog tapes, gathered by Luca Berardi among the inhabitants of Chiaravalle, Milan, during his 5-week artistic residency. Chiaravalle's Abbey, the more visible memory of the country, is compared to the invisible memories of the inhabitants hidden in their drawers. Video footage and photographs are read by means of words such "elsewhere," that characterize the artistic research of the author, making up a collective story, mirror of the present community.

GALLERIA CA' PESARO 2.0

REPERTI E MEMORIE

[20 giugno 21,00 e 21-22 giugno dalle 16,30 alle 20,00]

ANDREA LIBERATI *Senza titolo (Morsure)* (2017/2019)

Il progetto Senza titolo (morsure) nasce nel dicembre 2017 sulle piattaforme social in sostituzione al normale tipo di comunicazione corrente di tipo testuale e per immagini. L'intenzione era di selezionare e conservare frammenti di quotidianità attraverso il video.

Ho continuato per mesi a riprendere quotidianamente video-appunti sul mio iphone, come su un taccuino, senza una precisa intenzionalità ma predisposto alla fascinazione.

Questo processo mi porta a assommare decine di riprese di natura eterogenea fino a costituire un archivio che poi monto, sempre utilizzando l'applicazione del cellulare, in filmati di breve durata che ciclicamente pubblico sul mio profilo facebook. Tutte le riprese restano archiviate sul mio iphone fino alla data di pubblicazione e in seguito definitivamente cancellate.

The Untitled project (morsure) began in December 2017 on the social networks, replacing the normal communication based on text and images. The intention was to select and preserve fragments of daily life by way of video.

I kept on recording video-notes daily with my i-phone, as if it was a notebook, with no precise intentions other than fascination.

This process leads me to put together dozens of heterogeneous takes that form an archive. Then I edit the pictures, still using the phone application, into short clips that I publish on my Facebook profile. All the clips are archived in my phone until I publish them, then I delete them forever.

MATTEO ARCAMONE E FRANCESCO MATTEO CECCARELLI

In mezzo a qui (A.K.A. Girando Chuva Obliqua) (2019, 180'+200') / *Chuva Obliqua* (2018, 75')

Cose.

Tutte le cose sono la stessa cosa.

Io e te che stiamo a guardare tutte queste cose, passare.

Things.

All things are the the same thing.

You and I, watching all these things, passing.



TIZIANO DORIA E SAMIRA GUADAGNUOLO *Canti neri* (2019, installazione, loop)

Rievocazione poetica di una memoria personale e collettiva, *canti neri* seziona, decompone, frammenta, distilla per poi ri-creare daccapo – in un tempo che batte ripetuto, lento e circolare – il sogno di un'infanzia ancestrale e pastori nomadi e boscaglie intricate e guerre e incursioni, e nell'invasamento del suo guardare, si domanda il senso e la natura del suo stesso osservare.

Canti Neri scaturisce dall'analisi di un archivio privato e familiare, di nostra proprietà, di cui abbiamo selezionato alcuni fotogrammi traslandoli dal 8mm al 16mm.

Le pellicole originali sono state accostate in maniera nuova, ponendo l'attenzione su particolari sfuggiti all'operatore, soffermandosi sul periferico dell'immagine, estrapolando dei dettagli, dissolvendo lo scorrere delle azioni e reiterandole in secondi molto dilatati.

E non si tratta qui solo di richiamare una memoria privata, ma anche e soprattutto una memoria sociale e collettiva legata alla storia coloniale del nostro paese: ciechi tentativi di conquista e repressione, cronache di guerra, fallimenti reiterati e insabbiati in una realtà complessa e imponderabile, lontana e profondamente diversa, emblema della difficoltà di discernere e capire, dove, anche i più recenti ideali di liberazione, sono nati, sono stati traditi e poi corrotti.

Eppure, infine, una memoria ricca, che trasforma e diventa possibilità, redenzione, infanzia allegorica, pozzo immaginifico e poetico.

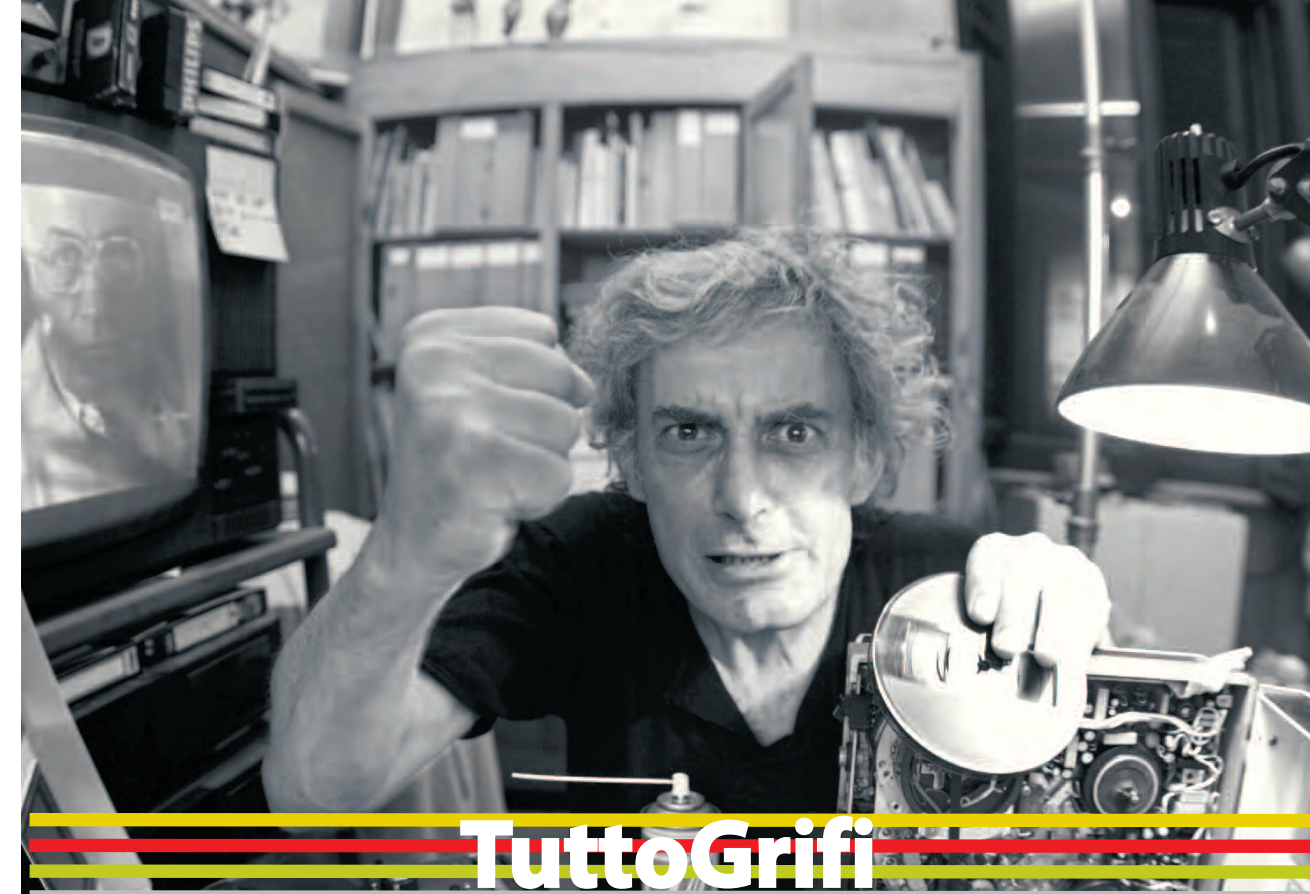
A poetic recollection of a personal and collective memory, the work dissects, decomposes, fragments, distills and then re-creates anew – in a time that beats in repeated rhythm, slow and circular – the dream of an ancestral childhood, of nomadic shepherds and tangled bushes of war and raids, and in this magnified gaze, the film wonders about the meaning and the nature of its own observations.

Canti Neri (Black Songs) comes from the analysis of a private and family archive, of our property, of which we have selected some frames transposing them from 8mm to 16mm.

The original films have been combined in a new way, focusing on details that had escaped from the eye of the operator, on the periphery of the image, extrapolating details, dissolving the flow of action and reiterating it in a dilated time.

And it is not just a matter of recalling a private memory, but also and above all, a social and collective memory linked to the colonial history of our country: blind attempts at conquest and repression, chronicles of war, failures reiterated and buried in a complex and imponderable reality, distant and profoundly different, emblem of the difficulty of discerning and understanding, where even the most recent ideals of liberation were born, were betrayed and then corrupted.

And yet, finally, a rich memory, which transforms and becomes possibility, redemption, allegorical childhood, imaginative and poetic well.



GRIFI: PROGETTO PER LA RICOSTRUZIONE DI VECCHI REGISTRATORI
PER RILEGGERE I VIDEOTAPE ORIGINALI DEGLI ANNI '70

Satellite Grifi

A. Ettore, A. Licciardello, M. Santini, G. Torri
(selezionatori di Satellite. Visioni per il cinema futuro)

In questi trent'anni, sotto i miei occhi il sangue di tanti giovani a strato a strato si è ammucchiato fino a seppellirmi così da non poter respirare: posso solo scrivere qualcosa con questa penna e l'inchiostro, come scavassi tra il fango una piccola fessura e vi sporgessi la bocca per un ultimo respiro – che mondo è questo. La notte è lunga, la strada è lunga, meglio per me dimenticarli, meglio non parlare. Ma so che anche se non sarò io verrà un tempo in cui saranno ricordati, in cui si parlerà di loro.

Lu Xun

Nel giugno del 2006 gli spazi del Centro Arti Visive Pescheria, con il patrocinio della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, avevano ospitato la mostra "Parco Lambro 1976/2006. Il Festival del Proletariato Giovanile di Parco Lambro nelle immagini di Alberto Grifi" (a cura di Gianmarco Torri con la collaborazione di Annamaria Licciardello e Federico Rossin), all'interno della quale erano anche proiettati i materiali video allora disponibili (4 ore circa).

Quest'anno, 2019, negli stessi spazi vengono presentati per la prima volta integralmente tutti i materiali video analogici *open reel*, realizzati da Alberto Grifi insieme ad altri videomaker (Franco Barbero, Claudio Caligari, Renzo Costantini) tra il 1976 e il 1977, comprese le 30 ore (27 ore di video *open reel* e 3 ore in pellicola 16mm) registrate al Festival di Parco Lambro del 1976. Un archivio di circa 40 ore che Alberto Grifi aveva conservato e aveva tentato di recuperare già negli anni novanta, progettando e costruendo la macchina lavanastri, ma che è stato completamente digitalizzato solo nel 2017 grazie all'impegno congiunto dell'Associazione Culturale Alberto Grifi e del CSC-Cineteca Nazionale.

Questi video documentano le azioni e i momenti di lotta e di incontro dei movimenti giovanili, soprattutto milanesi, a metà degli anni settanta a partire dalla contestazione avvenuta all'ultimo Festival del Proletariato Giovanile organizzato dalla rivista *Re nudo* nel 1976. Grifi e il suo gruppo di "videotepisti" erano stati chiamati a filmare la festa e si ritrovano a rivelarne le contraddizioni. Dopo questa esperienza, e soprattutto dopo *Anna* (coregia di Massimo Sarchielli), la sua prima produzione in video di qualche anno prima, Grifi rimane a Milano e si dedica alla controinformazione, ma lo fa – come sempre – in maniera molto personale e consapevole del medium prescelto: il videotape. Per le sue caratteristiche questo diventa, infatti, lo strumento adatto a realizzare quella che lo stesso Grifi definisce "antropologia della disobbedienza".

Dopo questa esperienza, questa irruzione proletaria in un salotto borghese [si riferisce ad Anna], ci sembrava chiaro come, al momento di fare controinformazione, non fosse più tanto importante filmare e contare i pugni chiusi che sfilavano per le strade ricalcando il modello di tutti i film di regime. Mi sembrava che si potesse fare una cosa ben diversa, più importante e necessaria: capire cosa succedeva nella testa di quei compagni che scendevano in piazza... analizzare il cambiamento dei comportamenti all'interno del progetto rivoluzionario, se era vero che la rivoluzione funzionava o no, se c'erano delle reali tendenze a sciogliere i meccanismi consolidati dal potere al livello delle strutture caratteriali, di sciogliere la famiglia perché i figli diventassero figli di tutti, perché si riuscisse a trasformare la soggettività in una dimensione politica più grande dove insieme alla capacità di lottare si diventasse più capaci di amare. (Alberto Grifi)

I materiali che qui mostriamo conservano traccia dei volti, dei corpi e delle voci di questi nuovi soggetti a cui Grifi si era accostato. Le loro parole, i desideri, le paure e la rabbia che le fa vibrare, riempiono la durata di questi nastri, che non sono mai stati montati – per quanto Grifi avesse cercato di trovare i finanziamenti per farlo – e che, quindi, vi presentiamo come puro flusso.

A distanza di tredici anni torniamo al cinema di Grifi, chiudiamo un ciclo, lasciando finalmente tracciare le immagini che per troppo tempo sono state negate e occultate.

...during the last thirty years with my own eyes I have seen the blood shed by so many young people steadily mounting up until now I am submerged and cannot breathe. All I can do is take up my pen and write a few articles, as if to make a small hole in the mud through which I can draw a few more wretched breaths. What sort of world is this? The night is so long, the way so long, perhaps I had better forget and remain silent. But I know, if I do not do so, a time will come when others will remember them and speak of them.

Lu Xun

In June 2006, the Centro Arti Visive Pescheria, with the recognition of the Pesaro Film Festival, hosted the exhibition "Parco Lambro 1976/2006. The Festival of the Young Proletariat from Parco Lambro in Alberto Grifi's pictures", curated by Gianmarco Torri with the collaboration of Annamaria Licciardello and Federico Rossin. During the event, Grifi's videos then available (nearly 4 hours) were also screened.

This year, 2019, the same venue holds a premiere of the integral analogue open-reel videos made by Alberto Grifi along with other video-makers (Franco Barbero, Claudio Caligari, and Renzo Costantini) between 1976 and 1977, including the 30 hours (27 hours open-reel videos and 3 hours 16mm films) recorded at the 1976 Festival of Parco Lambro. This is a nearly 40-hour archive that Alberto Grifi had preserved, trying to recover it in the 1990's with the film cleaning machine that he designed and realized. The archive was completely digitized only in 2017 thanks to the joint efforts of the Associazione Culturale Alberto Grifi and the CSC-National Film Archive.

*The videos recorded the actions and moments of fight and the encounters of youth movements, especially those from Milan, in the mid-1970's, starting with the protest staged at the latest Festival del Proletariato Giovanile by the magazine *Re nudo* in 1976. Grifi and his group of 'video-thugs' were summoned to film the festival, but they found they were revealing its contradictions. After this experience, especially after *Anna* (co-directed by Massimo Sarchielli) – his first video of a few years earlier – Grifi remained in Milan and devoted himself to counter-information. He did so, as usual, in a very personal manner, conscious of the medium of choice: videotape. Thanks to its characteristics, this became the ideal instrument to implement what he defined an "anthropology of disobedience".*

After this experience, a proletarian burst in a middle-class drawing room [referring to Anna], it became clear that, when you carried out counter-information, filming and counting the number of clenched fists marching in the streets was no longer important, as this followed the pattern of all regime films. I felt we could do something very different, more important, and more necessary: understand what really happened in the minds of the comrades who took to the streets... analyse the change of behaviours inside the revolutionary project, whether it was true that the revolution was working or not; if real trends could be detected as regards dissolving the mechanisms established by power into the structures of people's characters, like dissolving families in order for children to become the children of everyone; in order to transform subjectivity into a greater political dimension in which you would acquire a better capacity of fighting along with that of loving. (Alberto Grifi)

The materials we are screening bear trace of the faces, bodies, and voices of those who Grifi had then approached. Their words, their fears, and the anger that makes them tremble fill these tapes all over. Despite Grifi had tried to find the money, the tapes were never edited: therefore, they are presented as pure flow.

After 13 years, we go back to the cinema of Grifi, closing a cycle, letting pictures that have been denied and hidden for too much time finally overflow.

Elenco dei materiali presentati al Centro Arti Visive – Pescheria dal 18 al 22 giugno dalle ore 10:

List of materials:

Il festival del proletariato giovanile al Parco Lambro, 1976, 16mm e video 1/2 pollice, b/n e colore, sonoro, durata 25h54'35" (video) e 3h (pellicola)

Realizzato in collaborazione con: Flavio Vida, Luciana Meazza, Enza Jannuni, Carla Tiziana, Alberto Romero, Flavia Geronazzo, Fabio Leonardis, Annamaria D'Anna, Alberto Giunti, Sandro Vannucci, Vito Zagarrio, Giorgio Patrono, Elisabetta Cassio, Renzo Costantini, Klaus Rath, Angelo Marzullo, Pezzella Dimitrios Makris, Luciano Colombo.

Realizzato durante l'ultimo Festival del proletariato giovanile, organizzato dalla rivista della contro-cultura italiana Re nudo, ne documenta la contestazione da parte di qualche migliaio di giovani.

The video was filmed during the last Festival of the Young Proletariat, organized by the magazine of Italian counter-culture Re nudo. It records the protests of a few thousand people.

L'occupazione degli autoriduttori del convegno sulla follia, 1976, coregia di Franco Barbero, Claudio Caligari, 1/2 pollice, b/n, sonoro, 2h18'23".

Un gruppo di autoriduttori occupa la sala del convegno organizzato da Armando Verdiglione sul tema "La follia". Gli psicanalisti intervenuti sono chiamati a confrontarsi con le istanze dei contestatori.

A group of protesters belonging to a political-musical movement occupy the conference room of Armando Verdiglione's conference "On Madness." the psychoanalysts attending are called on to respond to the protesters' issues.

Contestazione al concerto di Antonello Venditti, 1976, coregia di Franco Barbero, Claudio Caligari, 1/2 pollice, b/n, sonoro, 52'24"

I circoli del proletariato giovanile contestano Venditti durante un suo concerto non solo per il prezzo esoso dei biglietti ma anche per i contenuti della sua musica.

The circles of proletarian youth movements challenge Venditti during his concert not only on of the tickets' high price but also on the contents of his music.

[Festa del COM nella casa occupata di via Morigi a Milano], autunno 1976, coregia di Franco Barbero, Claudio Caligari, 1/2 pollice, b/n, sonoro, 20'.

Intervista a un gruppo di militanti dei Collettivi Omosessuali Milanesi durante una festa da loro organizzata presso la casa occupata di via Morigi a Milano.

Interview with a militants' group of the Milanese Homosexuals Collective during a party they had organized in a squat in Via Morigi in Milan.

L'occupazione dell'Università La Sapienza, 1977, coregia di Renzo Costantini, 1/2 pollice, b/n, sonoro, 72'
Documentazione video di alcuni momenti salienti dell'occupazione dell'Università La Sapienza di Roma nel '77, compresa la dura contestazione al comizio di Luciano Lama in febbraio.

Video recording of noteworthy events when the Rome University La Sapienza was occupied in 1977, including the stark challenge against Luciano Lama's rally in February.

[Sconvegno svoltosi presso la Fabbrica di comunicazione e Macondo a Milano 24-26 novembre 1977 in contrapposizione al convegno sul tema "La violenza" organizzato dal collettivo semiotica e psicanalisi dello psicanalista Armando Verdiglione], 1977, coregia di Franco Barbero, Claudio Caligari, 1/2 pollice, b/n, sonoro, 7h42'17"

In opposizione al convegno organizzato da Armando Verdiglione sul tema "La violenza" viene organizzato uno "Sconvegno" in due luoghi simbolo del movimento milanese la Fabbrica di comunicazione e Macondo. Due giorni di assemblee, dibattiti e discussioni sulla violenza declinata nelle sue molteplici forme.

Against the conference organized by Armando Verdiglione on the theme "Violence," a 'dis-conference' is organized in two symbolic places of the Milanese movement, Fabbrica di comunicazione and Macondo. Ten days of meetings and debates on violence, examined in its multiple forms.



GRIFI: "IL FESTIVAL DEL PROLETARIATO GIOVANILE AL PARCO LAMBRO DI MILANO, 1976"
NEL FOTOGRAMMA "PAPERINA" FOTO 25

CHI
PRODUCE
LA
FOLLIA?

*
CAMPO PSICOANALITICO
COLLETTIVO DI RICERCA
PER UNA PRATICA
ALTERNATIVA

Ieri, oggi e domani

Il cinema di genere in Italia

a cura di Pedro Armocida e Boris Sollazzo



Ieri, oggi e domani Il cinema di genere in Italia

Pedro Armocida/Boris Sollazzo

Un'analisi, una speranza, un abbaglio, un (pre)testo. Il genere nel cinema italiano sembra l'uovo di Colombo, l'idea che mancava e altresì quella che c'è sempre stata, il motore per una timida rinascita di un cinema in crisi economica, strutturale, industriale e culturale, il rischio di un ennesimo tentativo di rendere sterile un terreno fertile, sfruttandolo fino allo stremo. Con questa retrospettiva, con la tavola rotonda e soprattutto con il volume omonimo che l'accompagna, si cerca di capire cosa stia succedendo nell'era che chiameremo "di Jeeg Robot".

Non c'è la volontà di trovare risposte univoche ma forse quella di sconfessare il mito della ricetta unica, del genio della lampada che tutto risolve, dell'equazione che ci salverà tutti. Abbiamo coinvolto tanti studiosi, critici, cronisti, abbiamo cercato una case history per ogni corrente produttiva e creativa che abbiamo individuato, proprio per farci più domande possibili e suscitare riflessioni. Il risultato non è un'indagine esaustiva – anche se esauriente lo è – ma vorremmo sia più l'inizio di un percorso di consapevolezza, di (pre)visione, di analisi che vada oltre il box office, che sia una strada che possa essere percorsa a lungo termine, un punto di partenza per ogni comparto della filiera.

Non ci siamo negati la presunzione di guardare al passato e di cercare nei maestri e nelle tendenze, nella scrittura e nelle carriere un sentiero comune o magari parallelo, forse proprio per rifiutare l'illusione che una facile e pronta soluzione sia a portata di mano. Abbiamo e ci siamo posti domande, trovato suggestioni, azzardato affiancamenti, per trovare nell'età d'oro ciò che cerchiamo affannosamente ora o che pensiamo sia straordinariamente innovativo. E viceversa.

Abbiamo scoperto che no, il genere non ha salvato il cinema italiano. Ma forse ha contribuito a farlo sentire meglio, più apprezzato, meno ghettizzato dal proprio stesso pubblico: parliamo di sensazioni e non di numeri, ancora impietosi. Il genere ha fatto meglio agli autori che al pubblico, sporadici ma interessanti successi hanno dato una maggiore libertà a chi cerca di esplorare nuove-vecchie aree di produzione e narrazione e allo spettatore di fidarsi un po' di più. Non c'è una New Cinecittà all'orizzonte, non ancora almeno, ma c'è una nuova generazione che è cresciuta con *Jeeg Robot* e Chris Columbus, che è diventata grande con *Breaking Bad*, che non ha più paura di andare altrove e non è ossessionata dal confronto con la grande madre della commedia all'italiana, genitrice generosa ma anche gelosa come dimostrò quel Monicelli che imponeva la propria eredità a Nanni Moretti di fronte ad Arbasino che conduceva quella famosa trasmissione televisiva. Ecco, quello che vorremmo è alimentare un dibattito, come allora. Quando il cinema era materia viva, vibrante e quello che succede in un festival, era ciò che avveniva anche fuori dalle sale, in tv, persino nelle cene tra amici.

Yesterday, today, and tomorrow Genre film in Italy

Pedro Armocida/Boris Sollazzo

An analysis, a hope, a delusion, a (pre)text. Genre in Italian film seems Columbus' egg, the idea that was missing and yet was always there, the engine of a shy rebirth of a film industry in an economic, structural, systemic, and cultural crisis as well as the risk of just another attempt to exhaust a fertile ground by exploiting it to the bone.

With this retrospective, the round table, and the book that is published on this occasion, we try to understand what is happening in the era that we are going to call "the Jeeg era."

We are not seeking univocal answers, but we do aspire to disavow the myth of the single recipe, of the genie that will resolve everything, or of the equation that saves everyone. We involved several scholars, critics, and columnists; we looked for a case history for each current of creation and production that we singled out, in order to ask as many questions as possible and to stir up thoughts. The result is not an exhaustive research, but is a comprehensive one. It is more the beginning of a journey toward awareness, (pre)vision, and analysis beyond the box office in a pathway to be walked in the long term – a point of departure for each sector of the chain.

We weren't so modest as not to look back to the past and for a common, or parallel, path among film masters and trends, in their writings and careers, also to reject the illusion of finding a ready-made solution. We asked ourselves – and we still do – questions, found suggestions, and attempted comparative analyses inside the golden age of Italian cinema to find what we are breathlessly looking for nowadays or we believe is extraordinarily innovative. And vice versa.

*We found out that no, genre did not save Italian cinema. Perhaps, it contributed to make it feel better, more appreciated, less ghettoized by its own audience: but it's a perception, that does not take (ruthless) figures into account. Authors benefited from genre more than the audience did; sporadic but interesting successful movies gave more freedom to those who try to explore new-old areas of production and narration and allowed the viewers to have more confidence. There isn't a new Cinecittà on the horizon, or not yet, but there is a new generation that grew up with *They Call Me Jeeg* and Chris Columbus, that came of age with *Breaking Bad*, that is no longer scared of going away, and is not obsessed with challenging the great mother of Italian film, i.e. the Italian-style comedy, a generous, but also jealous parent – as Mario Monicelli proved when he imposed his legacy on Nanni Moretti in front of Alberto Arbasino, the host of a popular TV show. So, what we would like is to feed into a debate, now as then – when the cinema was a living, vibrant matter and what happens in a film festival was the same as out of movie theatres, in TV, and even at dinners among friends.*

Il programma Programme

Con la preziosa collaborazione del Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, grazie a cui tutti i film girati in pellicola saranno proiettati in 35mm (soprattutto nel Cinema in Spiaggia), ecco la selezione dei titoli, in ordine di presentazione, che tiene anche conto della presenza alla Mostra degli autori stessi, degli sceneggiatori, dei produttori che ringraziamo per la concessione dei loro film.

Per un pugno di dollari di Sergio Leone (Italia/Spagna/Germania Ovest, 1964) [Cinema in spiaggia 15 giugno 21,30]

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto di Elio Petri (Italia, 1960) [Cinema in spiaggia 16 giugno 21,30]

Song'e Napule di Manetti Bros. (Italia, 2014) [Cinema in piazza 16 giugno 21,45]

Banditi a Milano di Carlo Lizzani (Italia, 1968) [Cinema in spiaggia 17 giugno 21,30]

L'ultimo capodanno di Marco Risi (Italia, 1998) [Teatro Sperimentale 18 giugno 21,00]

Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto di Lina Wertmüller (Italia, 1974) [Cinema in spiaggia 18 giugno 21,30]

L'uccello dalle piume di cristallo di Dario Argento (Italia/Germania Ovest, 1970) [Cinema in spiaggia 19 giugno 21,30]

La notte americana del dottor Lucio Fulci di Antonietta De Lillo (Italia, 1994) [Teatro Sperimentale 20 giugno 21,00]

Sette note in nero di Lucio Fulci (Italia, 1977) [Teatro Sperimentale 20 giugno 21,00]

Milano Calibro 9 di Fernando Di Leo (Italia, 1972) [Cinema in spiaggia 20 giugno 21,30]

Lo chiamavano Jeeg Robot di Gabriele Mainetti (Italia, 2015) [Cinema in spiaggia 21 giugno 21,30]

Regalo di Natale di Pupi Avati (Italia, 1986)

The Pills – Sempre meglio che lavorare di Luca Vecchi (Italia, 2016) [Cinema in spiaggia 22 giugno 21,30]

Indivisibili di Edoardo De Angelis (Italia, 2016)



CSC Centro Sperimentale
di Cinematografia

Omaggio a Stracult - 20 anni

Twenty Years of Stracult

Marco Giusti

Un programma di Marco Giusti
e di Alberto Piccinini, Luca Rea, Claudia Ali, Stefano Raffaele
con Andrea Delogu, Fabrizio Biggio, GMax, The Pills
Regia di David Emmer

Personalmente quando penso a *Stracult*, cioè agli anni d'oro di *Stracult*, penso alle interviste che io e Nicola Di Gioia, già acchiappa-mostri di Federico Fellini e mio Caronte nell'universo misterioso del cinema italiano dell'altro secolo, andavamo a fare in giro per Roma e per l'Italia. Penso alle tante facce di attori e registi che avevo amato al cinema che per la prima volta rilasciavano un'intervista in tv. Alle loro case, alle loro famiglie, all'orgoglio che tutti dimostravano per un lavoro che avevano fatto per tutta una vita e che per la prima volta veniva apprezzato. Nicola sarebbe riuscito a scovare e a trovarli chiunque. Una volta gli chiesi un leone per una sigla, e mi rispose «Come lo voi, buono o cattivo?». Lo sguinzagliai alla ricerca di Ennio Antonelli, il mitico Manzotin, e dopo qualcosa come tre-quattro anni mi disse «Antonelli Ennio... campà!». Lo andammo a intervistare di corsa. A volte arrivavamo quasi fuori tempo massimo. Il povero Nino Terzo, ritrovato da Nicola a Marano, vicino Napoli, non ci stava molto con la testa, ma Nicola riuscì a fargli fare lo stesso la sua tipica risata asmatica. Max Turilli viveva proprio vicino a casa mia, ma in condizioni disperate, con una terribile ferita alla gamba. Con Donal O'Brien arrivammo proprio tardi. «L'ho trovato», mi disse Nicola, «a Viterbo... al Camposanto!... Il problema morale, diciamo, spesso c'era. Cioè se era giusto intervistare signori che non stavano più bene. Ma il più delle volte erano loro a voler essere intervistati, anche molto malati, come Rino Di Silvestro. Così avrebbero lasciato per sempre una testimonianza. Non potevo non farlo.

Ecco. I primi anni di *Stracult*, insomma, quando il programma era costruito interamente sulle interviste, sono stati quelli davvero eroici. C'erano già stati dei programmi simili, credo che *Malizie d'Italia* e *Stupidissima*, voluti da Carlo Freccero a Mediaset, siano nati prima, ma *Stracult*, nato sulla base del mio libro, il dizionario dei film italiani *Stracult*, appunto, e ideato con il sottotitolo "in difesa del cinema italiano che spacca", nel doppio significato cioè di un cinema che divide il pubblico, ma che spacca anche di brutto, che piace, era un'altra cosa. Perché era un'operazione culturale totalmente cosciente e voluta che andava a riscrivere la storia del cinema italiano. Personalmente l'ho sempre pensata in questo modo. E in quel senso andavano le interviste ai tanti grandi e piccoli maestri e interpreti del nostro cinema di genere che facevamo. A differenza degli anni della mia militanza critica non c'era più un gruppo di amici cresciuti assieme col cinema e con la pratica critica.

Con i tanti compagni e amici che hanno diviso con me le stagioni di *Stracult* in senso autoriale, da Alberto Piccinini a Luca Rea, da Stefano Raffaele a Roberto Torelli, da Claudia Ali a Cecilia Ermini, da Enrico Salvatori a Marco Odetto, ma penso anche a Francesca Todini e a Natalia Loppi, a David Emmer, da subito regista del programma, ai tanti presentatori degli *Stracult Show*, Lillo e Greg, Andrea Delogu, Paolo Ruffini, Fabrizio Biggio, ci siamo incontrati invece strada facendo, uniti da interessi comuni, ma il fatto che fossero tutti più giovani di me, anzi che io fossi più vecchio di loro, ha evidentemente cambiato i rapporti. In generale sono loro che hanno insegnato a me un modo nuovo di vedere il cinema del passato, a stabilire costantemente il grado di stracultismo di un film piuttosto di un altro. E sono valutazioni importanti, perché quello che ci pareva interessante venti o trenta anni fa, oggi può non essere più così interessante o di culto. Avere il termometro del gradimento di giovani amanti del cinema di genere ha modificato, spesso, anche i miei gusti da vecchio critico. Il gioco, devo dire, è continuo, e dimostra ancora la vitalità di un programma, in fondo, vecchio come *Stracult*, arrivato cioè alla sua ventesima edizione.

Già dalla prima, voluta assolutamente da Carlo Freccero direttore di rete, che la firmò col nom de plume di "Sal Mineo", venne fuori un problema che ci siamo portati avanti per tanti anni. Cioè la guerra, tutta interna al programma, tra il passato e il presente, i vecchi film stracult e i nuovi film, che forse, ma solo forse, sarebbero potuti diventare stracult. Attorno a questa guerra abbiamo inutilmente combattuto per anni, anche perché con i film nuovi si potevano fare interviste, diciamo, più fresche e attuali a giovani registi, giovani attori e attrici. Ma i talebani dello stracult classico non apprezzavano. Come non apprezzavano i tanti sketch che abbiamo ideato, fin dalla prima serie con Piotta, G-Max e

Flavia, "Il maresciallo Spacca", costruito come parodia del *Maresciallo Rocca* e girata da me con la telecamerina e l'aiuto dei Manetti bros come soggettisti. Il nostro pubblico, e magari a ragione, ha sempre ritenuto gli sketch una gran perdita di tempo. Ma qualcosa per staccare un pezzo dall'altro, per costruire il programma, divertirci un po' con attori e amici, ci voleva.

Diverso il caso dello show. Che nasce oggi anche per problemi legati ai diritti dei brani che mettevamo in maniera assolutamente scatenata i primi anni. In pratica, oggi, se non sono brani di film in diritti Rai, si devono pagare. Prima non pagavamo nulla. E si poteva mettere qualsiasi cosa. Ovvio che senza questa quantità di film da utilizzare si debba ricorrere al parlarne in uno studio. Devo dire, però, che lo studio offriva anche a noi autori l'occasione per crescere, per fare un programma diverso, per fare un po' di intrattenimento. Col cinema di genere? Perché no? E' anche meno faticoso di girare decine di interviste e montarle. Abbiamo passato estati a montare e rimontare queste interviste. E, purtroppo, tanti protagonisti di quel tipo di cinema ci hanno lasciato.

Vent'anni sono davvero tanti, anche se quando appare un attore o un regista che non abbiamo mai intervistato cerchiamo subito di invitarlo. Inoltre, rispetto al 2000, quando il programma nacque, un po' sull'onda del successo di *Orgoglio coatto*, una trasmissione che feci con Carlo Verdone protagonista per la Rai Due di Carlo Freccero, molti film degli anni '90 e primi 2000 stanno diventando stracult. Anche se, in fondo, è vero, che non sappiamo mai cosa lo diventerà per davvero.





Personally, when I think of *Stracult*, or rather the golden years of *Stracult*, I think of the interviews that Nicola Di Gioia – former monster-catcher for Fellini and my Charon across the mysterious universe of 20th-century Italian cinema – and I used to do around Rome and Italy. I think of the many faces of actors and film directors who I had loved on the silver screen and were now giving a TV interview for the first time, as well as of their houses, their families, and the pride they showed for a work done over an entire life that was appreciated for the first time. Nicola could find anyone. I once asked a lion for a tune, and he answered, “You want it good or bad?” Like when I sent him chasing Ennio Antonelli, the mythical Manzotin, and after like three-four years he told me, “Antonelli Ennio... is alive and kicking.” We interviewed him on the spot. At times, we would almost miss the boat. Poor Nino Terzo, that Nicola found in Marano, near Naples, now was a bit batty but Nicola managed to make him do his typical, asthmatic laugh. Max Turilli lived close to my house but in desperate conditions, with a terrible wound at his leg. With Donal O’Brien we really arrived too late. “Found him,” said Nicola. “At the boot hill in Viterbo.” Let’s say that there was a moral problem. I mean, if interviewing people who weren’t well was right. However, most of the times it was them who wanted to be interviewed, even if they were very sick, like Rino Di Silvestro. This way, they would leave an everlasting testimony. I couldn’t not do it. The early years of *Stracult*, when the show was entirely made of interviews, were the heroic ones. There had been similar shows – I believe *Malizie d’Italia* and *Stupidissima*, created by Freccero in Mediaset, came earlier – but *Stracult* was born out of my book, the dictionary of Italian extra-cult films, and conceived with the subtitle “in defence of the Italian cinema that smashes,” meaning both a cinema that splits the audience and one that... really smashes. Therefore, it was a different thing, because it was a fully conscious, sought-for cultural project that would re-write the history of Italian film. This has always been my opinion. And this was the sense of the interviews with the many, great and lesser, masters and actors of our film industry and genres. Unlike the years of my militant criticism, there was no longer a group of friends that had grown up with cinema and the practice of critique. Instead, with the many comrades and friends who shared with me the seasons of *Stracult* as authors, such as Alberto Piccinini, Luca Rea, Stefano Raffaele, Roberto Torelli, Claudia Ali, Cecilia Ermini, Enrico Salvatori, and Marco Odetto, but also Francesca Todini and Natalia Loppi, including David Emmer, who soon became the show’s director; and the hosts of *Stracult Show*, such as Lillo and Greg, Andrea Delogu, Paolo Ruffini, and Fabrizio Biggio, we met en route, bound by shared interests. However, the fact that all are younger than I, or better that I am older than them, obviously changed the relationships. In general, it was them who taught me a new way of looking at the cinema of the past, re-assessing the degree of ‘extra-cultism’ of a film or another. This is important, because what could be interesting twenty or thirty years ago could well not be so interesting or cult today. To have the measure of the appeal for genre movies of young film buffs has often changed my tastes of old critic. I must say that the game goes on, proving the vitality of an otherwise old show, now at its twentieth edition.

Since the first season – totally wanted by Carlo Freccero, the network’s director, who signed it with the pseudonym “Sal Mineo” – a problem came out that we have been tackling for years. I mean the domestic, inside-the-show war between past and present, *stracult* old films and new films that maybe, but only maybe, could become *stracult* in the future. We fought this war in vain for years, also because with the new films you could do fresher, more topical interviews to young film directors, young actors and actresses. But the Taliban of classic *stracult* wouldn’t appreciate. Nor did they the many sketches that we conceived since the very first season, with Piotta, G-Max, and Flavia, “Il maresciallo Spacca,” a parody of Il maresciallo Rocca that I shot with a small TV camera with the help of the Manetti Bros. as writers. Our audience, and maybe they’re right, has always thought that those sketches were a waste of time. I felt that something to help cut, to build the show, and have a little fun with actors and stand-up comedians was right what we needed.

The case of *Stracult Show* was different, and came about also because of copyright-related problems, especially regarding the clips that we used to broadcast without restraint over the first years. Today, if the copyrights do not belong to Rai, you have to pay. But before, we didn’t pay at all. And we could broadcast anything. Of course, the quantity of films now reduced, you are forced to talk about them in a studio. I must also say, though, that the studio equally offered to us, the authors, an opportunity to grow, to do a different show, and add some entertainment. With genre movies? Why not? It’s even less laborious than shooting and editing dozens of interviews. We spent summers editing and reediting those interviews. Meanwhile, so many protagonists of that kind of cinema have left us. Twenty years are a whole lot, even though as soon as a new actor or film director comes to the surface we invite them immediately. Moreover, compared to 2000, when the show began – a little on the wake of *Orgoglio coatto*, a show that I did starring Carlo Verdone for Carlo Freccero’s Rai Due – many films of the 1990’s and early 00’s are becoming *stracult*. Even though, at the end, we can never know what is really bound to become *stracult*.

Focus cinema spagnolo

Donne di cinema

Sguardi sul cinema spagnolo

Pedro Armocida/Annamaria Scaramella

Negli ultimi anni in Spagna si è assistito all'esplosione di un gran numero di debutti cinematografici al femminile che hanno preso d'assalto la *nueva ola* del cinema spagnolo.

Frutto della collaborazione con il Festival Márgenes e Mujeres de Cine, e con il sostegno di Acción Cultural Española, questo focus vuole essere un invito a scoprire le nuove tendenze del cinema spagnolo e rendere visibile il lavoro e il punto di vista della donna nella creazione audiovisiva contemporanea, prestando particolare attenzione a quelle opere realizzate al margine dell'industria (lontano dall'industria?) sperimentando con i generi e con il linguaggio ed esplorando forme narrative non tradizionali e nuove forme di produzione. Opere prime e seconde, di distinti generi e formati, caratterizzate da una gran libertà espressiva.

Dal lungometraggio di finzione sul tema del doppio di *Ana de día* (Andrea Jaurrieta), al saggio ed esperimento filmico di *Ancora Lucciole* (María Elorza), dal documentario realizzato con materiale d'archivio *Ainhua, yo no soy esa* (Carolina Astudillo) all'adattamento letterario e amaro ritratto generazionale di *La estación violenta* (Anxos Fazans), dal viaggio nella Spagna rurale a cavallo fra realtà e finzione di *Trinta Lumes* (Diana Toucedo), il programma rende conto della varietà di stili, registri e temi, e della qualità e ricchezza creativa del cinema al femminile in Spagna oggi.

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

Mujeres
de CINE
10 años

Instituto
Cervantes
R o m a

márgenes

Mujeres de cine

Spanish women in film

Over the past few years, Spain has seen a real boost in women's film debuts, that have actually stormed the new wave of Spanish cinema.

Thanks to the collaboration with the Festival Márgenes and Mujeres de Cine as well as the support of Acción Cultural Española, this focus is an invitation to discover the new trends of Spanish cinema by making the work and point of view of women in contemporary audio-visual creation visible. Particular attention is paid to the works realized at the margins of the film industry (or far from it) that experiment with genres and film language and explore unconventional narrative forms as well as new forms of production, and to films by first-time and second-time directors, belonging to different genres and made in different formats, as long as they are characterized by expressive freedom.

The selection includes a feature on the theme of the double, Andrea Jaurrieta's *Ana de día*, an experimental film essay, María Elorza's *Ancora Lucciole*, a documentary made with archival footage, Carolina Astudillo's *Ainhua, yo no soy esa*, a literary adaptation and a bitter generational portrait, Anxos Fazans's *La estación violenta*, and a journey through rural Spain in-between reality and fiction, Diana Toucedo's *Trinta Lumes*. Thus, the programme reflects the variety of styles, registers, and themes as well as the quality and creative energy of women's cinema in Spain today.



Carolina Astudillo Muñoz

AINHOA, YO NO SOY ESA

[AINHOA: THAT'S NOT ME] [Teatro Sperimentale - 17 giugno 18,15]

Spagna 2018, 98'

sceneggiatura/screenplay Carolina Astudillo Muñoz
fotografia/cinematography David Domingo, Paola Lagos,
Iván Piredda
musica/music La Musa (Diego Mune, Bernardette
Zeilinger)
montaggio/editor Ana Paff

produttori/producers Belen Sánchez, Carolina Astudillo
Muñoz
interpreti/cast Patxi Juanicotena Mata, Esther Carrillo,
Lluís Subirós Tiriti, David Roca
voce/comment Isabel Cadenas Cañon, Carolina Astudillo
Muñoz, Maithë Chansard

Da adolescente, verso la fine degli anni '80, Ainhoa Mata Juanicotena cominciò a scrivere in un diario quello che non voleva raccontare a nessuno. Questi diari raccontano una ragazza diversa da quella che familiari e amici conoscono. Attraverso gli scritti, le fotografie e i video di Ainhoa, il film è anche una cronaca alternativa della storia ufficiale della Spagna degli anni '90, raccontata attraverso i diari intimi di una ragazza. Una confessione personale che si trasforma nel racconto di un'epoca dal punto di vista femminile.

Carolina Astudillo Muñoz (Santiago del Cile, 1975) è una giornalista e regista cilena che vive a Barcellona. Il suo lavoro si è sviluppato a cavallo fra la ricerca storiografica e la creazione documentaria intorno ai temi della memoria storica e delle donne. *Ainhoa yo no soy esa* è il suo secondo lungometraggio ed è stato premiato al Festival di cinema spagnolo di Málaga. I suoi documentari precedenti - *El gran vuelo* (2014), *Maleza* (2014), *Lo indecible* (2012), *De monstruos y faldas* (2008) - sono stati mostrati in numerosi festival nazionali e internazionali.

When she was a teenager, during the late 1980's, Ainhoa Mata Juanicotena began to write whatever she did not want to tell anybody in her diary. From her journal, a different girl emerges compared to the one her family and friends know. Ainhoa's writings, photographs, and videos equally depict an alternate story of Spain's official history of the 1990's, seen from the intimate journal of a teenager. A personal confession that serves as a chronicle of a country's recent past from a woman's point of view.

Carolina Astudillo Muñoz (Santiago de Chile, 1975) is a Chilean journalist and film-maker who lives in Barcelona. She works in-between historiographic research and creative documentary on the themes of historical memory and women. Ainhoa yo no soy esa, her second feature film, was awarded at the Malaga Spanish Film Festival. Her other works were exhibited in several national and international film festivals.

María Elorza

ANCORA LUCCIOLE

[STILL FIREFLIES]

[Teatro Sperimentale - 22 giugno 17,30]

Spagna 2018, 14'

sceneggiatura, fotografia, montaggio,
suono/screenplay, cinematography, editing, sound
María Elorza

produzione/production Txintxua Film
produttori/producers Koldo Almandoz, Marian
Fernández

Nel 1975 Pasolini parlava della scomparsa delle lucciole come metafora della voracità del nuovo capitalismo. Dopo pochi mesi lo assassinarono. Da allora questi insetti notturni continuano a scomparire, ma c'è ancora chi li ricorda. Partendo dall'articolo pasoliniano, la regista costruisce un saggio filmico per riflettere sull'infanzia, la vecchiaia e la memoria.

María Elorza (Vitoria-Gasteiz, 1988), laureata in Comunicazione Audiovisiva all'Università di Barcellona, ha ottenuto un master in Creazione e Ricerca nell'Arte presso l'Università dei Paesi Baschi. Ha diretto vari cortometraggi, sia da sola che all'interno del collettivo Las Chicas de Pasaik, che sono stati proiettati in festival come Zinemaldia di San Sebastián, quello di Malaga, di Siviglia, L'Alternativa di Barcellona, Filmadrid o Zinebi di Bilbao.

In 1975, Pier Paolo Pasolini discussed the disappearance of fireflies as a metaphor of capitalist greed. A few months later he was murdered. These nocturnal insects have kept on vanishing since, but someone still remembers them. Departing from Pasolini's article, Elorza made a film essay on childhood, old age, and memory.

María Elorza (Vitoria-Gasteiz, 1988) graduated in Audiovisual Communication from the University of Barcelona and obtained a master degree in Creation & Research from the University of the Basque Country. She directed several short films, on her own or with the collective Las Chicas de Pasaik, that were screened at festivals such as San Sebastián, Malaga, Sevilla, L'Alternativa (Barcelona), Filmadrid, and Zinebi (Bilbao).



Anxos Fazáns

A ESTACIÓN VIOLENTA [THE WILD SEASON]

[Teatro Sperimentale - 19 giugno 18,00]

Spagna 2017, 68'

sceneggiatura/screenplay Xacobe Casas, Anxos Fazáns, Daniel Froiz, Ángel Santos (dal romanzo di Manuel Jabois)

fotografia/cinematography Alberte Branco
suono/sound Xavier Souto, Diego S. Staub

montaggio/editors Anxos Fazáns, Iria Silvosa, Diana Toucedo

produzione/production Matriuska Producciones

interpreti/cast Xiana Arias, Xosé Barato, Nerea Barros, Laura Lamontagne, Alberto Rolán

La vita non è inoffensiva. Può essere stremante e frustrante. Manuel vorrebbe fare lo scrittore, però vive imprigionato nella routine, incapace di affrontare le sue emozioni. Un'inattesa rimpatriata con gli amici di gioventù farà esplodere le sue pulsioni.

Anxos Fazáns (Pontevedra 1992), laureata in Comunicación Audiovisual all'Università di Vigo e con un Master in regia cinematografica presso l'ESCAC di Barcellona, ha diretto i cortometraggi *Direcciones*, *Nacer en Septiembre* e *Area*. Ha lavorato come segretaria di edizione e aiuto regista in numerosi progetti. *A estación violenta* è il suo primo lungometraggio ed è stato selezionato al Festival di Cinema Europeo di Siviglia e al BAFICI di Buenos Aires. Attualmente sta preparando il suo prossimo film.

Life is not harmless. It can be distressing and frustrating. Manuel would like to be a writer, but he lives his daily routine and feels incapable of coping with his emotions. An unexpected reunion with his friends from adolescence will set his instincts off.

*Anxos Fazans (Pontevedra 1992) obtained a degree in Comunicación Audiovisual from the University of Vigo and a Master in film direction from the ESCAC of Barcelona. She directed the shorts *Direcciones*, *Nacer en Septiembre* and *Area*, and was assistant director in several projects. Her first feature is *A estación violenta*, selected at the European Film Festival and the BAFICI. She is currently working on her next film.*

Andrea Jaurrieta

ANA DE DÍA [ANA BY DAY]

Spagna 2018, 110'

sceneggiatura/screenplay Andrea Jaurrieta
fotografia/cinematography Juli Carné Martorell
suono/sound María Angulo Villar
musica/music Aurélio Edler-Copes
montaggio/editor Miguel Trudu

[Cinema in piazza - 19 giugno 21,45]

produttori/producers Andrea Jaurrieta, Iván Luis
interpreti/cast Ingrid García Jonsson, Mona Martínez, Fernando Albizu, Álvaro Ogalla, Irene Ruiz.

Ana, una giovane donna appartenente alla tradizionale classe media spagnola, sta completando il dottorato in Legge. L'attendono un lavoro in uno studio legale e il matrimonio. Un giorno scopre che un doppio identico a lei ha preso il suo posto e che tutti i suoi obblighi familiari, sociali e professionali sono assolti da un'altra persona. Liberata da queste costrizioni, Ana riscopre la libertà e intraprende un viaggio alla ricerca di se stessa.

Andrea Jaurrieta (Pamplona, 1986) ha conseguito un Master in Regia Cinematografica all'ESCAC. Ha diretto sette cortometraggi, fra cui *Los años dirán* (2013) e *Algunas aves vuelan solas* (2015), e ha realizzato varie installazioni esposte in centri culturali spagnoli e internazionali. È stata residente all'Accademia di Spagna a Roma, e durante il suo soggiorno ha scritto la sceneggiatura di *Ana de día*, il suo primo lungometraggio, che ha anche prodotto.

Ana, a young Spanish woman from the middle class, is completing her doctorate after which she will marry. One day, she finds out that her double has replaced her and is fulfilling all her family, social, and professional obligations. Once free from these restraints, Ana discovers freedom and embarks on a voyage in search of herself.

*Andrea Jaurrieta (Pamplona, 1986) obtained a master in film direction from the ESCAC, Barcelona. She directed seven shorts, including *Los años dirán* (2013) and *Algunas aves vuelan solas* (2015), and created several installations in Spain and abroad. She was a resident artist at the Spanish Academy in Rome. During this period, she wrote *Ana de día*, her first feature film, which she also produced.*





Diana Toucedo

TRINTA LUMES THIRTY SOULS

Spagna 2018, 80'

sceneggiatura/screenplay Diana Toucedo
fotografia/cinematography Lara Vilanova
musica/music Sergio Moure De Oteyza
montaggio/editors Ana Pfaff, Diana Toucedo

[Teatro Sperimentale - 21 giugno 16,45]

produttori/producers Cristina Bodelón, Jaime Otero,
Romaní, Ignacio de Vicente, Diana Toucedo
interpreti/cast Alba Arias, Samuel Vilariño

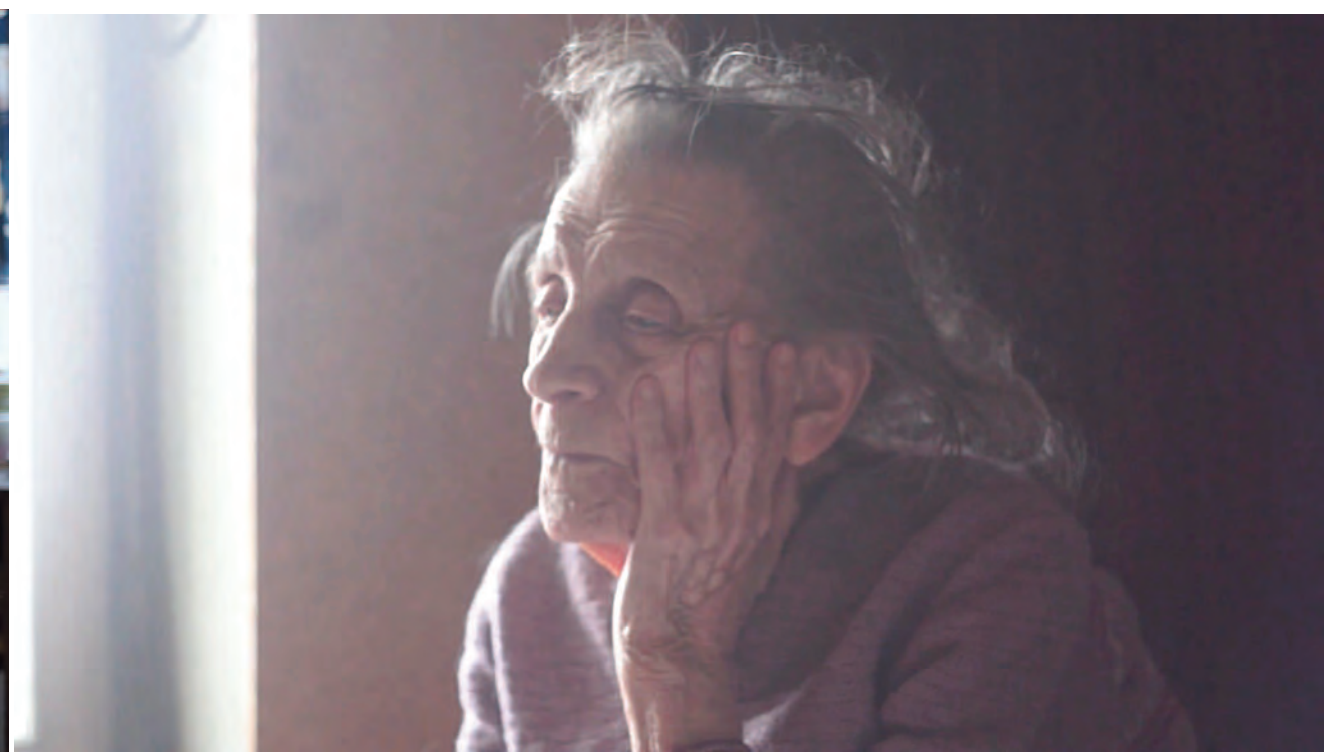
Trinta Lumes è un viaggio in un mondo che lentamente sta scomparendo, visto attraverso gli occhi della dodicenne Alba. O Courel è una terra rurale in alta montagna nel cuore della Galizia in Spagna, dove i riti ancestrali e le tradizioni cercano di sopravvivere all'ineludibile trascorrere del tempo. Fra realtà e finzione, la macchina da presa s'inoltra in un mondo dalle frontiere sfumate dove "la vita non finisce, bensì si trasforma in qualcos'altro".

Diana Toucedo (Redondela, 1972) è una regista e montatrice galiziana residente a Barcellona. Ha conseguito un Master in Teoria del cinema contemporaneo presso l'Universitat Pompeu Fabra. Come montatrice ha all'attivo più di quindici lungometraggi, fra cui *La noche que no acaba* di Isaki Lacuesta, e *Los desheredados* di Laura Ferrés, vincitore alla Semaine de la Critique di Cannes nel 2017. Dopo aver diretto vari cortometraggi documentari e sperimentali, nel 2017 debutta con *Trinta Lumes*, che viene selezionato alla Berlinale 2018. In questo momento sta sviluppando il suo prossimo progetto, *Puerto deseado*, che sarà girato in Argentina.

Trinta lumes is a journey in a world that is slowly disappearing, seen through the eyes of 12-year-old Alba. O Courel is a rural region high in the mountains of Galicia in Spain, where ancient rituals and traditions try to survive the relentless flowing of time. Juggling between reality and fiction, the camera ventures into a world where the boundaries are blurred and "life does not end but transforms into something else."

*Diana Toucedo (Redondela, 1972) is from Galicia and lives in Barcelona. She obtained a Master in Theory of contemporary cinema at the Universitat Pompeu Fabra. As an editor, she has worked on more than 15 feature-length films, including Isaki Lacuesta's *La noche que no acaba* and Laura Ferrés' *Los desheredados*, that won the 2017 Semaine de la Critique in Cannes. She directed several documentary and experimental shorts; *Trinta Lumes* is her first feature, selected at the 2018 Berlinale. She is currently working on her next film, *Puerto deseado*, to be shot in Argentina.*

Sguardi femminili russi



Natal'ja Končalovskaja

VESNA

[SPRING / t.I. PRIMAVERA] [Teatro Sperimentale - 22 giugno 15,00]

Russia 2018, 23'

sceneggiatura/screenplay Natal'ja Končalovskaja
fotografia/cinematography Maria Falileeva
musica/music Oliver Parice Weder
montaggio/editing Emil Khafizov

produzione/producer Dmitry Simonov
interpreti/cast Svetlana Pishmichenko, Aleksandr Shinkarev, Elisaveta Shakira, Roman Koev, Artem Demkina

Marina, cinquanta anni, arriva a San Pietroburgo per il compleanno della figlia Olga. Ma Olga non è molto contenta di questa sorpresa. Marina passa l'intera giornata da sola e quando alla sera rientra a casa di Olga vede che è stato organizzato un party. Marina si sente fuori luogo e a disagio fino a che non conosce un ragazzo con il quale si allontana dalla festa...

Natal'ja Končalovskaja è nata e cresciuta a Mosca. Dopo la scuola dell'obbligo si è trasferita a studiare in Francia. Ha lavorato al Festival del cinema di Stoccolma, nella società di produzione di Jacques Perrin e sui set dei film *Paradise* e *Il peccato* di Andrej Končalovskij. Nel 2016 ha diretto *Ne spat*.

50-year-old Marina arrives in St. Petersburg for her daughter Olga's birthday. However, Olga is not so happy with the surprise. Marina spends the entire day alone, and when she goes home in the evening she finds out that a party is about to begin. Marina feels out of place and ill-at-ease until she meets a guy with whom she'll get away from the party.

*Natalia Konchalovskaya was born and bred in Moscow. After compulsory education, she moved to France to continue her studies. She worked at the Stockholm Film Festival, in Jacques Perrin's production company, and on the set of Andrei Konchalovsky's films *Paradise* and *Sin*. In 2016, Konchalovskaya directed *Ne spat*.*

Elena Murganova

INŽENER FEDOROVICH

[ENGINEER FEDOROVICH / L'INGEGNERE FEDOROVICH]

Russia 2018, 20'

[Teatro Sperimentale - 18 giugno 15,00]

sceneggiatura/screenplay Elena Murganova
fotografia/cinematography Elena Murganova

interpreti/cast Inna Fedorovic

«Questo film racconta di mia nonna, che ha 96 anni. Sognava di diventare ballerina, e invece ha studiato da ingegnere. Ho fatto questo film spinto dal desiderio di capire chi è davvero mia nonna e al tempo stesso per conoscere meglio me stessa».

Elena Murganova è nata a Mosca. Nel 2013 si è diplomata in arte all'Università di San Pietroburgo, per tre anni ha lavorato in qualità di direttore della fotografia e montatore in una associazione benefica "Anton è qui vicino" che si occupa di persone sofferenti di autismo. Nel 2017 ha ultimato la scuola del documentario diretta da Marina Razbezhkina e Michail Ugarov. *Inžener Fedorovič* è il suo lavoro di diploma.

"This is the story of my grandmother, who is now 96 years old. She dreamed of being a ballerina, and instead had to study engineering. I was driven to make the film by the desire of understanding who my grandmother really is, but also of getting to know myself better."

*Elena Murganova was born in Moscow. In 2013 she graduated in Art from the University of St. Petersburg. For three years, she was the cinematographer and film editor of a volunteering association, "Anton is not there," that helps autistic persons. In 2017, she completed the Marina Razbezhkina and Mikhail Ugarov School of Documentary Film and Theatre. *Engineer Fedorovich* is her graduation film.*





Marianna Sergeeva
KANIKULY
[HOLIDAYS / t.I. VACANZE]

Russia 2018, 52'

[Teatro Sperimentale - 19 giugno 15,00]

sceneggiatura, fotografia/screenplay, cinematography
Marianna Sergeeva

Kanikuly è la storia di una famiglia allargata, una piccola città e un grande sentimento. La vita di una famiglia composta da cinque figli adottivi e una mamma è regolata da una ferrea disciplina e regole condivise. Tutto va a rotoli quando per le feste natalizie viene ospite il fidanzatino della figlia maggiore. Il ragazzo ha diciassette anni, arde dal desiderio di entrare a far parte della famiglia e si rivolge alla capofamiglia chiamandola "suocera".

Marianna Sergeeva è nata nel 1989 nella città siberiana Ust'-Ilimsk vicino ad Irkutsk. Nel 2011 si è laureata alla facoltà di geografia dell'Università Statale di Mosca specializzandosi in cartografia e geoinformatica. Ha spesso partecipato a campi di ricerca e presta servizio come collaboratore scientifico. Nel 2017 ha ultimato la scuola del documentario di Marina Razbezhkina e Michail Ugarov. Nel 2018 nell'ambito del festival "Rudnik" ha partecipato alla masterclass di animazione documentaria diretta da Dina Goder. *Kanikuly* è il suo film di esordio.

Holidays is the story of an extended family, a small town, and a big feeling. The life of the family, composed of five foster children and a mother, is regulated by strict discipline and shared rules. At Christmas, everything goes bust when the boyfriend of the eldest daughter comes for a visit. The 17-year-old boy is yearning for becoming part of this family, and addresses the head of the household as "mother-in-law."

Marianna Sergeeva was born in the Siberian town of Ust-Ilimsk, close to Irkutsk, in 1989. In 2011, she graduated at the School of Geography of the State University in Moscow, specializing in cartography and geoinformation technology. She has often taken part in research projects and is a scientific consultant. In 2017, Sergeeva completed the Marina Razbezhkina and Mikhail Ugarov School of Documentary Film and Theatre. In 2018, she participated in the Rudnik Festival masterclass on documentary animation directed by Dina Goder. *Holiday* is her debut film.

Elizaveta Stišova

SULEJMAN GORA
[SULEIMAN MOUNTAIN / t.I. LA MONTAGNA SULEJMAN]

Russia, Kirghizistan, Polonia, 2017, 102'

[Cinema in piazza- 18 giugno 21,45]

sceneggiatura/screenplay Alisa Khmel'nitskaya
fotografia/cinematography Tudor Vladimir Panduru
produzione/producers Yelena Yatsura (Virtual Kick Studio), Andrey Devyatkin, Victor Kuznetsov

interpreti/cast Daniel Daiyerbekov, Perizat Ermanbetova, Asset Imangaliev, Turgunay Erkinbekova

Non lontano dalla città kirghiza Oš si erge il monte Sulejman. Un luogo dove la popolazione locale va per pregare, per richiedere salute, amore, felicità. Che cosa chiede alla Montagna Sulejman il piccolo Uluk che ha alle spalle l'esperienza dell'orfanotrofio? Lui vuole la felicità per la sua non semplice famiglia: il padre Karabas fa da spola tra la prima moglie Žypara, che si spaccia per la madre di Uluk, e la seconda moglie, giovane e in attesa di un figlio da Karabas. La vicenda si dipana sullo sfondo di un paese dove convivono antiche (forse ataviche) tradizioni e i modi di vita contemporanea.

Elizaveta Stišova è nata a Mosca. Ha ultimato la facoltà di recitazione all'Istituto GITIS (nella classe di Boris Jukananov), ha lavorato nel teatro "Scuola di arte drammatica". Nel 2012 ha ultimato i Corsi Superiori di Sceneggiatura e Regia. Dal 2010 al 2013 ha lavorato presso Ajtyš Film di Bishkek. Come produttore ha preso parte al film *Ne dlja rečki* (2017) e *Russkoe kratkoe. 3* (2019), come attrice al film *Mertvye dočeri* (2007), come montatrice e regista al corto *Čajka*.

Not far from the Kirgiz town of Osh rises the Suleiman Mountain, a site where the locals go to pray, and plead for health, love, and happiness. What could little Uluk ask of the mountain, coming from an orphanage? He pleads for the happiness of his complicated family: his father Karabas runs to and from his former wife Zhypara, allegedly Uluk's mother, and his second, younger wife, who is pregnant by Karabas. The story plays out on a backdrop of a country where old, if not atavistic, traditions co-exist with contemporary lifestyles.

Elizaveta Stishova is from Moscow. She studied acting at the Russian Academy of Theatre Arts GITIS in Boris Jukananov's class and worked in the theatre "School of Dramatic Arts." In 2012, she graduated in screenwriting and direction. 2010 through 2013, she worked at Ajtyš Film in Bishkek. As producer, she was involved in the film *Ne dlja rečki* (2017) and *Russkoe kratkoe. 3* (2019). She starred in the 2007 film *Myortvye dočeri*. She edited and directed the short *Chayka*, 2012.



Aleksandra Streljanaja

PORT

[THE PORT / t.I. IL PORTO]

Russia 2019, 128'

[Teatro Sperimentale - 20 giugno 15,00]

sceneggiatura/screenplay Aleksandra Streljanaja
fotografia/cinematography Aleksandr Laneev
montaggio / editing Anna Mass
musica/music Georgij Khimoroda

produttori/producers Aleksandr Kotelevskij, Andrej Novikov
interpreti/cast Jurij Borisov, Aleksej Guskov, Irina Vil-kova, Mariya Borovicheva, Vladimir Daraganov

Port è una storia di formazione. La protagonista, Kira, rimane vittima di un incidente. Il padre di Kira, un allenatore di boxe, crede fermamente che il metodo da lui elaborato possa aiutare la figlia a rimettersi in piedi. Ed è proprio in questo difficile periodo di vita che nella palestra viene ad allenarsi Andrej. Il nascente sentimento che sgorga in Kira porta con sé speranze ed eventi che nessuno si attendeva. La battaglia principale per i protagonisti è di là a venire. Solo l'intenso desiderio di vivere e amare può portarli alla vittoria attraverso errori e scoperte tipici dell'adolescenza.

Aleksandra Streljanaja è nata nel 1978 a San Pietroburgo, dove ha ultimato l'Università di cinema e televisione di San Pietroburgo studiando da operatore cinematografico (nella classe di D. Dolinin) per poi ottenere il diploma in regia (nella classe di V. Semenjuk e V. Aksenov) nella stessa università. Gira film in veste di regista, sceneggiatore e direttore della fotografia. I suoi lavori (*Sarafan*, documentario, 2007; *Suchodol*, fiction, 2011; *More*, fiction, 2012; *Samyj ryžij lis*, fiction, 2016; *Nevod*, fiction, 2017) hanno ottenuto riconoscimenti sia in Russia sia all'estero.

The Port is a coming-of-age story. The heroine, Kira, suffers a car accident. Her father, a boxing coach, is convinced that his method can contribute to his daughter's rehabilitation. Precisely in this difficult period, Andrej comes to work out in his gym. Kira begins to feel for Andrej, triggering hopes and events that no one would have expected. But the hardest part of the fight has yet to come. Only the yearning for life and love can lead the characters to victory, experiencing the mistakes and discoveries that pave the way of adolescence.

*Aleksandra Strelyanaya was born in St. Petersburg in 1978. She attended the State University of Film and Television, where she studied as film cameraman with D. Dolinin and majored in film direction with V. Semenjuk and V. Aksenov. She writes, photographs, and directs her own films (*Sarafan*, documentary, 2007; *Suchodol*, fiction, 2011; *More*, fiction, 2012; *Samyj ryžij lis*, fiction, 2016; *Nevod*, fiction, 2017), winning several awards in Russia and abroad.*



Femminismi

Lezioni di storia #4

un programma di Federico Rossin

A partire dai primi anni Settanta, e senza soluzione di continuità fino ad oggi, il femminismo culturale e politico non ha mai cessato di produrre una sofisticata teoria sul film (e quindi sullo spettatore/spettatrice), con lo scopo di decostruire quei meccanismi sulla base dei quali il sistema cinematografico industriale e patriarcale si è costruito e installato: l'obiettivo è sempre quello di rivelare le differenti modalità di percezione delle categorie di genere. La teoria femminista del film ha contribuito a far nascere un nuovo cinema delle donne, una vera propria avanguardia artistica, che soprattutto negli anni settanta ha messo in crisi profondamente il linguaggio cinematografico tradizionale, minandone le strutture e le norme accettate da pubblico e critica. E a questo cinema oggi dimenticato, o tutt'al più divenuto oggetto sterilizzato e accademico, depotenziato e depolitizzato, che rivolgiamo oggi il nostro sguardo e la nostra memoria, con la certezza che quei film, quegli sguardi, possano oggi tornare a parlarci con una forza ancora maggiore, con la forza della profezia politica e la radicalità della sperimentazione estetica.

Nel 1973, Claire Johnston scrive *Woman's Cinema as Counter-Cinema*, in cui afferma decisamente che una pratica filmica femminista debba mettere in atto inevitabilmente la rottura delle regole del cinema dominante:

«Ogni strategia rivoluzionaria deve promuovere la descrizione della realtà, non è sufficiente discutere l'oppressione delle donne in un film, anche il linguaggio del cinema e la descrizione della realtà devono essere interrogati cosicché si verifichi una frattura tra ideologia e testo».¹

Sempre nel 1973, Laura Mulvey scrive il suo, capitale *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, vero e proprio manifesto di una nuova teoria del cinema al contempo di una nuova pratica cinematografica. Questo saggio colpisce ancora oggi per «la sua capacità di unire sofisticazione teorica e spirito militante, qualità entrambe assai frequenti al tempo, ma raramente presenti con eguale forza nello stesso intervento»². Scrive la Mulvey:

«Il primo colpo contro l'accumulazione monolitica delle convenzioni del film tradizionale (già avviato dai cineasti radicali) è quello di liberare lo sguardo della cinepresa nella sua materialità nel tempo e nello spazio, e lo sguardo del pubblico nella dialettica e nel distacco appassionato. Non c'è dubbio che ciò distrugga la soddisfazione, il piacere e il privilegio dell'"ospite invisibile" e ponga in risalto la dipendenza del film dai meccanismi del voyeurismo attivo/passivo. Le donne, la cui immagine è stata continuamente sottratta e usata a questo scopo, non possono vedere il declino della forma filmica tradizionale con null'altro che un rimpianto sentimentale».³

L'analisi è impietosa e senza appello: per rompere l'oppressione sulle donne che il cinema industriale e maschilista induce attraverso i suoi meccanismi e codici, l'unico mezzo è decostruirne i meccanismi per poter finalmente produrre una soggettività femminile autonoma e liberata. Questo processo teorico al cinema classico deve associarsi ad un proposta formale innovativa. Le convenzioni e i codici del cinema tradizionale, impostate su una struttura

Per un altro cinema: l'eredità dell'avanguardia femminista degli anni '70

narrativa lineare, un punto di vista unico (quello del maschio), una temporalità leggibile e orientata, devono essere distrutte alla radice. Bisogna innanzitutto negare la possibilità di veicolare lo sguardo degli spettatori in una sola ottica e un solo punto di vista: il voyeurismo e il feticismo vengono attaccati alle fondamenta. Nessuna proiezione né alcun piacere visivo feticizzante sono più ammessi: anche il mero piacere narrativo di una struttura archetipica tradizionale viene fatto saltare. L'obiettivo è quello di impedire la riduzione ad oggetto delle donne sullo schermo, e di produrre un cinema che sia capace di rappresentare non la donna come differenza, ma la differenza delle donne. Mulvey propone di adottare delle strategie formali e narrative che mettano in gioco lo spettatore come soggetto di genere – impedendo un'identificazione che proceda solo in un senso: di eliminare lo spettacolo voyeuristico – spezzando il meccanismo della fascinazione; di svegliare sensi e coscienza dello spettatore/spettatrice, attraverso l'accettazione responsabile di un certo "dispiacere filmico" che possa finalmente far saltare quelle abitudini e passività che nascondono in realtà una volontà – più o meno inconscia – di perpetuare un'implacabile gerarchia fra i sessi.

Il nuovo cinema è frutto di una sperimentazione radicale che investe rappresentazione e narrazione:

«E' un cinema in cui i materiali rappresentati non determinano o hanno precedenza sui materiali che producono la rappresentazione; il "significato" del film deriva dal processo della loro interazione. [Il cinema femminista], tramite l'articolazione narrativa, o la sua rottura, fa riflettere sul processo significante, sulla rappresentazione e sulla figura e funzione dell'immagine della donna. [...] Il testo viene visto così non come un'opera chiusa, ma come un discorso, un dispositivo di significazione, dinamismo e contraddizione [in cui lo spettatore] non è più un passivo ricettore del significato, ma una figura mobile e dialettica».⁴

Cineaste come Chantal Akerman, Sue Clayton, Marguerite Duras, Valie Export, Babette Mangolte, Sally Potter, Yvonne Rainer, Jackie Raynal, Carolee Schneeman e videoartiste come Dara Birnbaum, Hermine Freed, Joan Jonas, Leticia Parente, Martha Rosler, Carole Roussopoulos reinventano il cinema e il video spodestando il patriarcato formale e strutturale che lo caratterizzavano.

Le storie che raccontano sono spesso racconti minimalisti, in cui una figura femminile (non ha più senso qui usare il termine soggetto o di protagonista) è alla ricerca della propria identità sessuale e storica, ed è colta nel suo quotidiano più minuto e dettagliato. Questa ricerca comporta la messa in crisi di un modello tradizionale e lo smascheramento dei clichés tradizionali sul corpo, il lavoro, il sesso. Pensiamo qui a *Soli-trac* (1968) di Gina Pane, *Saute ma ville* (1968) di Chantal Akerman, *Deux Fois* (1968) di Jackie Raynal.

Nuove modalità di essere e vivere sono figurate attraverso nuove forme: si privilegia la frontalità della macchina da presa, l'eterogeneità dei materiali montati, la frammentazione narrativa. Il film è presentato sempre come un processo in divenire, un'opera che si sta facendo sotto i nostri occhi, di spettatori/spettatrici coscienti di assistere alla proiezione filmica. Do-

Lessons in Film History #4

a programme by Federico Rossin

minano i piani sequenza e la scissione fra immagine e suono, corpo e voce: la voice off si scinde e si moltiplica, trasformandosi da veicolo autoritario a dispositivo di messa in crisi del soggetto, ormai disseminato. *Rapunzel Let Down Your Hair* (1978) di Susan Shapiro, Esther Ronay e Francine Winham e *Sigmund Freud's Dora. A case of mistaken identity* (1979) del Jay Street Collective sono esempi straordinari questa decostruzione permanente.

Siamo investiti da una molteplicità di informazioni, visioni, letture: la Storia stessa viene letta come una Grande Narrazione fallocentrica. Si inizia a parlare di *Herstory* e non più di *History*. *The Song of the Shirt* (1979) di Sue Clayton e Jonathan Curling è un capolavoro di storiografia femminista per immagini che stupisce ancora oggi per l'audacia delle sue invenzioni e soluzioni.

È un cinema della liberazione e della critica quello che si invoca, teorizza e pratica: critica dei media, delle immagini, delle narrazioni s'incarnano in opere di grande humour e intelligenza come *Semiotics of the Kitchen* (1975) di Martha Rosler, o *Technology/Transformation. Wonder Woman* (1978-79) di Dara Birnbaum.

Siamo dentro un processo filmico che ci spinge a riflettere su nuove possibilità di pensarsi al di fuori dei codici e dei simboli tradizionali, delle identità sociali, degli immaginari culturali. Una lezione di bruciante attualità politica.

From the early 1970s to date, without interruption, cultural and political feminism has kept on producing a sophisticated film theory (and therefore a theory of the viewer) whose goal is to deconstruct those mechanisms on which a patriarchal and industrial film system is founded and structured, and to uncover the various modalities of perception of gender categories. Feminist film theory has contributed to developing a new women's cinema, an actual artistic avant-garde, that attacked conventional film language at the core, especially in the seventies, undermining its structures and its rules accepted by audience and critics. Today, we look at this currently forgotten cinema – if not a sterilized, weakened, depoliticized object of academic studies – with our eyes and our memory, knowing that those films, those gazes can still speak to us, more than ever, with the power of political prophecy and the radicalism of aesthetic experimentation.

In 1973, Claire Johnston wrote *Woman's Cinema as Counter-Cinema*ⁱ, in which she stated that a feminist film practice should positively break the rules of mainstream cinema:

"Any revolutionary strategy must challenge the depiction of reality; it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the cinema/the depiction of reality must also be interrogated, so that a break between ideology and text is effected."ⁱⁱ

Still in 1973, Laura Mulvey wrote her crucial *Visual Pleasure and Narrative Cinema*ⁱⁱⁱ, a real manifesto for a new film theory accompanied by a new film-making practice. This essay is still renowned "for its capacity of combining theoretical sophistication and militant spirit, qualities that used to be fairly common at that time even though they were not consistently powerful throughout her essay"^{iv}. Quoting Mulvey:

"The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical film-makers) is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the 'invisible guest', and highlights the way film has depended on voyeuristic active/passive mechanisms. Women, whose image has continually been stolen and used for this end, cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret."^v

According to her unforgiving analysis, without appeal, the only way to break the oppression on women exerted by industrial, male chauvinist film through its mechanisms and codes is to deconstruct such mechanisms and finally produce an autonomous, liberated female subjectivity. This theoretical trial against classic cinema must go hand in hand with an innovative formal proposal. The conventions and codes of traditional cinema, based on a linear narrative structure, a single point of view (the male's), and a legible, oriented temporality are to be destroyed and eradicated. First of all, the possibility of conveying the viewers' gaze onto a single point of view should be denied. Voyeurism and fetishism must be attacked at the source. Fetishizing projections or visual pleasures are no longer accepted: even the mere narrative pleasure of a traditional archetypal structure is taken out. The goal is to prevent the objectifying of women in film, and to produce a cinema that manages to represent not the woman as difference, but the difference of women. Mulvey proposes to adopt formal and narrative strategies that involve the viewer as a gendered

¹ Claire Johnston, *Cinema delle donne come contro cinema*, 1973, in «nuova dwf», n. 8, Luglio-Settembre 1978.

² Idem, p. 64.

³ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, apparso in «Screen», 1975, poi confluito in L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, ora in «nuova dwf», n. 8, Luglio 1978, pp. 26-41.

⁴ Veronica Pravadelli, *Psicoanalisi e Feminist Film Theory: da Mulvey agli anni Novanta*, in «La Valle dell'Eden», anno VII, n. 15, Luglio-Dicembre 2005, Roma, Carocci, p. 82.

⁵ L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, cit., p. 41.

⁶ AA. VV., *Donne e cinema: approcci critici*, in «Camera Obscura», n. 1, autunno 1976, p. 5.

For Another Cinema: The Legacy of 1970s Feminist Avant-Garde

individual – preventing a one-way identification – and to terminate the voyeuristic show – by breaking the mechanism of fascination – as well as to stir the senses and conscience of male and female spectators by way of a responsible acceptance of a certain “film displeasure.” This can finally blast those habits and passiveness that actually conceal a more or less unconscious willingness to perpetuate an implacable hierarchy of the genders.

The new cinema is the outcome of radical experimentation that affects representation and narration:

“It is a cinema in which the materials represented do not determine or have precedence over the materials that produce the representation; the film’s ‘meaning’ derives from the process of their interaction. By structuring, or breaking, the narrative, [feminist cinema] makes you reflect on the signifying process, the representation, and the figure and function of the image of women. [...] Therefore, the text is not seen as a closed work but as a discourse, a device of signification, dynamism, and contradiction [in which the spectator] is no longer a passive receiver of the signified but a mobile, dialectical figure.”^{vi}

Women film-makers such as Chantal Akerman, Sue Clayton, Marguerite Duras, Valie Export, Babette Mangolte, Sally Potter, Yvonne Rainer, Jackie Raynal, and Carolee Schneeman as well as video artists such as Dara Birnbaum, Hermine Freed, Joan Jonas, Leticia Parente, Martha Rosler, and Carole Roussopoulos reinvent film and video, ousting the formal and structural patriarchy that characterized them.

The stories told are often minimal ones; a female character (the terms subject or protagonist don’t even make sense anymore) is in search of her sexual and historical identity. She is captured in her minutest and most detailed daily life. This research implies questioning a traditional model and exposing the clichés regarding the body, the job, and sex. Here we are thinking of *Soli-trac* (1968) by Gina Pane, *Saute ma ville* (1968) by Chantal Akerman, and *Deux Fois* (1968) by Jackie Raynal.

New ways of being and living should be represented by way of new forms: frontal shots, heterogeneous footage, and narrative fragmentation are privileged. The film is always presented as a work in progress, something that is made before our eyes – eyes of spectators aware of watching a film being screened. Predominant characteristics are long takes, the splitting of image and sound, and of body and voice: the voice-over is also split and multiplied, transforming from authoritarian vehicle to a device for questioning an already disassembled individual. *Rapunzel Let Down Your Hair* (1978) by Susan Shapiro, Esther Ronay and Francine Winham and *Sigmund Freud’s Dora. A case of mistaken identity* (1979) by Jay Street Collective are extraordinary examples of this permanent deconstruction.

We are struck by multiple items of information, vision, and readings: even history is now seen as a Great Phallogentric Narrative. We are beginning to talk of *Herstory* instead of *History*. Sue Clayton’s, Jonathan Curling’s *The Song of the Shirt* (1979) is a masterpiece of feminist historiography in images whose audacious inventions and solutions are still stunning.

It is a cinema of liberation and of criticism that is invoked, theorized, and practised: criticism of the media, of the pictures, of the narratives takes the form of works of great humour and intelligence, such as Martha Rosler’s *Semiotics of the Kitchen* (1975) or Dara Birnbaum’s *Technology/Transformation. Wonder Woman* (1978–79).

We are inside a cinematic process that drives us to reflect on new possibilities to think ourselves out of traditional codes and symbols, social identities, and cultural imaginaries. A lesson of burning political relevance.

ⁱ Claire Johnston, ‘Women’s Cinema as Counter-Cinema,’ in Sue Thornham, ed., *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 31.

ⁱⁱ Johnston, cit., p. 37.

ⁱⁱⁱ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, first published in *Screen*, 1975, and then incorporated in L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989; now in Thornham, cit., p. 58.

^{iv} Veronica Pravadelli, *Psicoanalisi e Feminist Film Theory: da Mulvey agli anni Novanta*, in *La Valle dell’Eden*, year VII, n. 15, July–December 2005, Rome, Carocci, p. 82.

^v Mulvey, cit., p. 69.

^{vi} Donne e cinema: approcci critici, in *Camera Obscura*, n. 1, Fall 1976, p. 5.

Il programma

SOLITUDINE FEMMINILE/WOMEN'S SOLITUDE

[Teatro Sperimentale - 17 giugno 15,00]

Gina Pane - *Soli-trac* (1968) 8'

L'unico film realizzato da Gina Pane. Raramente programmato, è un lavoro che evoca l'angoscia e il panico della solitudine, racchiudendo varie chiavi per l'interpretazione dell'opera della Pane nel suo insieme. In *Soli-trac* c'è un'unica protagonista in una stanzetta, una donna solitaria che svolge azioni enigmatiche. Ciascuna di esse è pianificata con cura e compiuta con calma. Gina Pane presenta un vocabolario polivalente e criptico di atti simbolici: lo spettatore assiste a un rito.

Gina Pane's only film. This work, rarely presented, evokes an anguish and panic of solitude and contains valuable keys to understanding Pane's œuvre as a whole. Soli-trac presents a single protagonist in a small room, a lonely woman performing enigmatic actions: every gesture is carefully planned and calmly executed. Pane presents a multivalent and cryptic vocabulary of symbolic acts: we are the witnesses of a ritual.

Jackie Raynal - *Deux fois* (1968) 64'

«Uno dei film più enigmatici della cosiddetta "serie Zanzibar". È costituito da una successione di episodi non connessi fra loro, alcuni dei quali si ripetono. *Deux Fois* rivendica l'eredità surrealista di Buñuel e Cocteau, ma la critica lo ha identificato come un'opera di avanguardia all'interno del cinema femminista allora nascente». Sally Shafto

"One of the most enigmatic of the Zanzibar films, it is composed of a series of unconnected episodes, some of which are repeated. While Deux Fois lays claim to the Surrealist legacy of Buñuel and Cocteau, it gained critical recognition as a pioneering work within the burgeoning feminist cinema." Sally Shafto

«Il film conduce una riflessione volutamente elementare su alcune funzioni primarie del cinema che si potrebbe dire siano alle fondamenta del montaggio – aspettative, esplorazione dell'immagine, memoria percettiva, rapporti fra lo spazio in campo e fuori – il tutto presentato attraverso una serie di piani sequenza autonomi, dalla semplicità perfetta». Noël Burch

"The film is an intentionally elementary meditation on certain primary functions of film, that could be said to be at the roots of film editing as such – expectations, exploring the picture, perceptual memory, relationships between on-screen and off-screen space – all explored in a series of free-standing sequence shots of perfect simplicity." Noël Burch

Programme

Chantal Akerman - *Saute ma ville* (1968) 13'

Nel 1968 Chantal Akerman ha 18 anni e inaugura la sua carriera facendo saltare lo spazio del suo monolocale: un pamphlet burlesco contro le faccende domestiche. «Film privo, oppure ricco, di senso? Autoaffermazione adolescenziale? Rivolta contro lo status delle donne? Potremmo anche dire che prefigura Jeanne, per di più la sua versione al contrario: una Jeanne Dielman turbolenta e accelerata». Il film fa identificare ciascuno di noi con la posizione delle donne assegnate alla casa (qui la cucina, spazio emblematico di questo universo) e, in ritorsione, esalta la rivolta contro questo confino, condannato alla propria distruzione.

In 1968 Chantal Akerman is 18 and inaugurates her oeuvre by blowing up the space of her small studio - a burlesque pamphlet against household chores. "A film full of nonsense or full of sense? Teenage self-assertion? Revolt against women's status? We can also say that this is an announcement of Jeanne, and a contrario, a turbulent and accelerated Jeanne Dielman." This film allows each of us to identify with the position of women assigned to the home (here, the kitchen, emblematic space of this universe) and, as a retort, glorifies the revolt against this confinement, doomed to its own destruction.

È TUTTA UN'ALTRA STORIA / ANOTHER STORY ALTOGETHER

[Sala Pasolini - 18 giugno 15,00]

Sue Clayton, Jonathan Curling - *The Song of the Shirt* (1979) 135'

Un film sorprendente sul lavoro femminile nella Londra dell'Ottocento. Questa narrazione femminista sulle origini dello Stato Sociale assume la forma di un documentario stratificato, costituito da schermi multipli, proiezioni di testi e immagini e uno stile di recitazione distaccato. Informazione, epoche e luoghi che si alternano rivelano le specifiche contraddizioni del mercato del lavoro e generano una reinvenzione del passato delle donne.

A surprising film on women's work in 19th-century London. This feminist narrative about the origins of the Welfare State takes the form of a many-layered documentary, based on multiple screens, the projection of texts and images and a distanced style of acting. Alternating information, epochs and places reveals the specific contradictions of the labour market and produces a reinvention of women's past.

[Sala Pasolini - 19 giugno 15,00]

Joan Jonas - *Vertical Roll* (1972) 20'

In questo famoso nastro giovanile Joan Jonas manipola la grammatica della macchina da presa dando luogo alla sensazione di uno spazio fisico enormemente disturbato. Lo spazio fa da metafora per l'identità instabile della figura femminile mascherata e in costume che vaga attraverso lo schermo, indugiando sull'interlinea che salta. «Facendo uso di una tecnica ritmica contrastante al fine di sviluppare un senso di frammentazione, *Vertical Roll* fa riferimento all'omonimo e molto comune malfunzionamento dei televisori al fine di assicurare un piano dove si svolgono le azioni che cambia costantemente - azioni che hanno a che fare sia con la natura dell'immagine sia con lo stato psicologico dell'artista che viene proiettato».

In this well-known early tape, Jonas manipulates the grammar of the camera to create the sense of a grossly disturbed physical space. The space functions as a metaphor for the unstable identity of the costumed and masked female figure roaming the screen, negotiating the rolling barrier of the screen's bottom edge. "[Making] use of a jarring rhythmic technique to develop a sense of fragmentation, Vertical Roll uses a common television set malfunction of the same name to establish a constantly shifting stage for the actions that relate both to the nature of the image and to the artist's projected psychological state."

Martha Rosler - *Semiotics of the Kitchen* (1975) 6'

In questa performance viene presentata la parodia femminista di un programma televisivo di cucina. Una donna, interpretata da Martha Rosler stessa, sta in cucina di fronte alla macchina da presa mentre fa un inventario degli utensili. Casalinga bene organizzata, elenca gli attrezzi in ordine alfabetico, dimostrando il loro utilizzo con i gesti appropriati. Mentre l'alfabeto procede, a volte senza coincidere con l'oggetto, la precisione del gesto comincia a rivelare una certa tensione, quasi aggressività. Sembra tutto in ordine ma al di sotto della superficie scorre una violenza che non esplode, anche se si fa sentire attraverso gesti inappropriati rabbiosi... «Quando una donna parla, nomina la propria oppressione».

This performance presents a feminist parody of a televised cooking show. A woman, played by Martha Rosler herself, stands in her kitchen facing the camera and makes an inventory of her utensils. A well-organised housewife, she enumerates her utensils in alphabetical order, demonstrating the appropriate gesture for their utilisation. As she goes through the letters, sometimes mismatched with the tools, the precision of the gesture reveals a certain tension, even aggressiveness. While everything seems in order, there is an underlying violence that does not break out, but which increasingly makes itself felt through inappropriate angry gestures... "When a woman speaks, she names her own oppression."

Hermine Freed - *Art Herstory* (1974) 22'

In *Art Herstory*, mix di humour e pensieri filosofici, Hermine Freed si integra nei capolavori della storia dell'arte e del canone per asserire la posizione che vi ha la donna, mettendo allo stesso tempo in discussione la possibilità di conoscere il passato. Con l'aiuto di un blue screen che è lo stato dell'arte della tecnologia, Hermine Freed ha filmato se stessa e alcune amiche all'interno dei quadri. Non si limita ad attirare l'attenzione sulla rappresentazione ripetuta, ma dà a queste donne una personalità e una vita che non sono state

tramandate dalla tradizione. La donna qui non è più solo un soggetto pittorico ma una partecipante attiva alla storia dell'arte.

In Art Herstory, a mix between humour and philosophical thoughts, Hermine Freed integrates herself into masterpieces of art history and the canon of art to assert the position of women in these pieces while also questioning the ability to know the past. Freed used cutting edge technology of a blue screen to film herself and a few friends in the paintings. Not only is she drawing attention to the reoccurring depiction, she is giving these women personality and life which has not been passed down through tradition. The woman here is not just the subject anymore but an active participant in art history.

Jay Street Collective - *Sigmund Freud's Dora. A case of mistaken identity* (1979) 35'

Uno dei casi studio di Freud più particolari, in cui una ragazza di 18 anni con tendenze suicide abbandona la terapia psicanalitica dopo tre mesi, viene sottoposto a un'affascinante de-costruzione. Rispecchiando proprio le problematiche femministe e formaliste dell'epoca, in questo lavoro viene intessuto un complesso rapporto fra suono, immagine e testo attraverso una conversazione sulla psicanalisi con degli interludi in cui vengono accostate pubblicità televisive e clip di pornografia.

One of Freud's most curious case studies - in which an 18-year-old suicidal woman walks out on her psychoanalytic treatments after three months - undergoes a fascinating deconstruction. Precisely reflecting the feminist and formalist concerns of its time, this film constructs a complex relationship between sound, image and text via a conversation about psychoanalysis with interludes that juxtapose television adverts and pornography.

GUERRILLA MEDIA

[Sala Pasolini - 20 giugno 15,00]

Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig - *S.C.U.M. Manifesto* (1976) 27'

Il libro di Valerie Solanas *SCUM Manifesto* (1967, S.C.U.M. = Society for Cutting Up Men) viene letto e interpretato da Delphine Seyrig che, con il libro in mano, sta di fronte alla regista, Carole Roussopoulos, mentre quest'ultima batte il testo a macchina e sullo sfondo scorrono dei telegiornali - una messa in stato d'accusa di una società dominata da immagini "maschili" di azione "virile" che fanno da sostituti della reale impotenza degli uomini. Il Manifesto SCUM è una vera e propria utopia che immagina un rovesciamento del potere al fine di denunciare più efficacemente una situazione che è diventata un luogo comune, ovvero lo stato di guerra permanente portata avanti dagli uomini in tutto il mondo.

A staged reading of Valerie Solanas' book, S.C.U.M. Manifesto (1967, S.C.U.M. = Society for Cutting Up Men) : with book in hand, Delphine Seyrig faces the director, Carole Roussopoulos, as she types the text out, against a background of television news bulletins; an indictment of a society dominated by "male" images of "virile" action, substitutes for men's real impotence. The S.C.U.M. Manifesto is a true utopia that imagines a reversal of power to better denounce a situation that has been made commonplace, i.e., a state of permanent war conducted by men throughout the world.

Susan Shapiro, Esther Ronay, Francine Winham – *Rapunzel Let Down Your Hair* (1978) 75'

Questo film femminista molto inventivo decodifica la favola di Raperonzolo reinquadrando la storia tradizionale in molti modi divertenti, in tal modo rivelandone i risvolti più oscuri e analizzandone il ruolo nel rapporto fra patriarcato e infanzia. Tramite l'utilizzo di sequenze di animazione, testi sovrapposti e parti recitate, la favola dei fratelli Grimm viene rivisitata con l'obiettivo di sfidare i valori morali che promuovono implicitamente la dipendenza sociale delle donne dagli uomini.

This inventive feminist film decodes the fairy tale of Rapunzel, re-framing the folk story in a variety of joyful ways, revealing its darker edges and exploring its role in the relationship between patriarchy and childhood. Using animated sequences, overlaid text and dramatization, it revisits the Grimms' fairy tale in order to challenge its moral values that implicitly promote women's social dependency on men.

Dara Birnbaum – *Technology/Transformation. Wonder Woman* (1978-79) 5'

Una graduale progressione di momenti protratti mette a nudo il miracolo tecnologico della trasformazione di Wonderwoman, giocando su quella psicologica di un prodotto televisivo. Secondo Birnbaum, questo film è uno stato di alterazione che «mette lo/la spettatore/trice in grado di riconsiderare quegli aspetti esteriori che in superficie sembrano così banali tanto da ridurre perfino la trasformazione sovranaturale di una segretaria in una "wonder woman" a un baleno di luce accecante e una giravolta del corpo; per così dire, un gioco infantile di dispositivi ritmici inseriti all'interno della cupa belligeranza di quel foraggio che è la nostra dieta televisiva media».

A step-by-step progression of extended moments unmasks the technological miracle of Wonder Woman's transformation, playing on the psychological transformation of a television product. Birnbaum considers this tape an altered state that "renders the viewer capable of re-examining those looks which on the surface seem so banal that even the super-natural transformation of a secretary into a Wonder Woman is reduced to a burst of blinding light and a turn of the body – a child's play of rhythmical devices inserted within the morose belligerence of the fodder that is our average television diet."

Fuori orario
Cose (mai) viste

Bagni (2016) di Laura Luchetti

Fuori Orario - Cose (mai) viste

un programma di Enrico Ghezzi,
Fulvio Baglivi, Francesco Di Pace,
Lorenzo Esposito, Simona Fina,
Stefano Francia di Celle,
Donatello Fumarola, Ciro Giorgini,
Paolo Luciani, Marco Melani,
Roberto Turigliatto

Fuori Orario cose (mai) viste nasce su RAI3 alla fine degli anni '80, pochi mesi dopo *Blob*, facendo tesoro dell'esperienza di *La magnifica ossessione*, il programma del 1985 diventato ormai leggendario e che attraverso e grazie alla televisione ha sperimentato un nuovo modo, ricco e avvincente, di mostrare il cinema in tutte le sue visioni, forme, mutazioni e contaminazioni. Il programma è stato, e continua a essere a tutt'oggi, una sorta di fonte miracolosa per la conoscenza dei film (e di tutto quanto si intreccia ai film e alla televisione). Nel corso di 30 anni sono stati programmati qualche migliaio di film: ed è stato possibile farli parlare tra loro attraverso il montaggio e il gioco della citazione, dei rimandi e della contaminazione proprio all'interno del contenitore notturno di RAI3. Colmando il vuoto lasciato dalla programmazione del circuito commerciale e dalla progressiva scomparsa dei cineclub, *Fuori Orario* è stato in Italia un punto fermo per la formazione di intere generazioni, sicuramente non meno dei Festival, e sicuramente in modo diverso. Molto spesso è stato visto anche in altri paesi, dove si riconosce e si apprezza pienamente la qualità e la rarità delle sue proposte, come l'integrale dedicata al grande regista Yasujiro Ozu con 33 film, una programmazione televisiva unica al mondo.

Fuori Orario ha prodotto, attraverso e grazie alla televisione, una cultura di tendenza, viva e non accademica, che ha influenzato cineasti, critici e programmatori di Festival (alcuni di loro d'altronde ne sono autori) e creato spettatori curiosi e motivati. Per questo è stato anche un punto di riferimento per importanti registi coi quali il programma ha instaurato una collaborazione e una complicità costanti: da Straub e Huillet a Gianikian e Ricci Lucchi, da Sokurov a De Oliveira, da De Bernardi a Bressane, da Cipri e Maresco a Gaudino, e poi Tsukamoto, Lav Diaz, Gitai, Loseliani, Béla Tarr, Syberberg, Kitano, Pelesjan, Wiseman... sempre sotto il segno di Rossellini, che è sicuramente il nume tutelare del programma.

Andrebbe infine riconosciuto anche il lavoro precursore di scandaglio e identificazione dei materiali conservati negli Archivi RAI, condotto fin dall'inizio da parte degli autori fondatori del gruppo, grazie al quale sono stati ritrovati capolavori dimenticati (come *Nella Terra di Don Chisciotte* di Orson Welles, *La cotta* e altri lavori televisivi di Ermanno Olmi, *L'India vista da Rossellini*, *Nessuno disse niente* di Raúl Ruiz, l'intera opera televisiva di Vittorio Cottafavi e recentemente di Franco Giraldi), e sono state ideate rubriche come *Schegge* e *Vent'anni Prima*.

Forse la definizione di *Fuori Orario* più efficace l'ha fornita Bernardo Bertolucci pochi anni fa in una conversazione con Enrico Ghezzi, filmata da Alberto Tempi: "Ci sono ancora, in certe riserve indiane, come quelle di *Fuori Orario*, delle cose bellissime che sarebbero piaciute a Marco Melani...".

L'omaggio della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema non è solo un celebrazione retrospettiva attraverso una serie di pillole di cinema sparse per tutti i giorni di proiezione del festival e una filologica maratona notturna di "cose (mai) viste". È soprattutto un omaggio 'prospettivo' con lo sguardo verso il futuro e la proiezione di alcuni film inediti non andati su *Fuori orario*.

Questi i titoli in ordine di presentazione:

IL SOGNO DELL'INDIA 40 ANNI DOPO di Tonino De Bernardi, 2015 [Teatro Sperimentale - 17 giugno 22,30]

GAROTO di Julio Bressane, 2015 [Teatro Sperimentale - 18 giugno 23,00]

L'AQUARIUM ET LA NATION di Jean-Marie Straub, 2015 [Teatro Sperimentale - 20 giugno 23,15]

CHANT D'HIVER di Otar Iosseliani, 2015 [Teatro Sperimentale - 21 giugno 22,30]

WAITING di Amir Naderi, 1974 [Teatro Sperimentale - 22 giugno 18,00]

Fuori Orario. Cose (mai) viste was launched on RAI3 in the late 1980's, a few months after *Blob*, drawing on the experience of *La magnifica ossessione*, the 1985 show that had by then become legendary. By way and thanks to television, the latter experimented with a new, rich and engaging way of showing cinema that embraced all its visions, forms, mutations, and contaminations. *Fuori Orario* was, and still is, a sort of miraculous source for the knowledge of films and all that has to do with film and television. Over thirty years, a few thousands of films have been broadcast: it was possible to create a dialogue between them by way of montage and the play of citation, reference, and contamination precisely inside the night-time TV magazine of RAI3. Filling the gap left by commercial TV programmes and by the gradual disappearance of art-house cinemas, *Fuori Orario* in Italy has played a crucial role in the film education of entire generations, certainly not to a lesser extent than film festivals, and in a different way. It was often watched in other countries too, where its programming quality and rarity has been recognized and appreciated – just think of the complete retrospective on Yasujiro Ozu with 33 films, a television broadcasting unique in the world.

By way and thanks to TV, *Fuori Orario* has produced a trend in culture, a living, not academic one, that has influenced those who work in the film industry, critics, and festival programmers (some of them are actually among the authors) while creating a curious and motivated audience. In fact, it has also been a polestar for important film directors with whom the show has established constant collaboration and complicity, such as Straub and Huillet, Gianikian and Ricci Lucchi, Sokurov, De Oliveira, De Bernardi, Bressane, Cipri and Maresco, Gaudino, and then Tsukamoto, Lav Diaz, Gitai, Iosseliani, Béla Tarr, Syberberg, Kitano, Peleshan, Wiseman... always under the sign of Rossellini, who surely is the tutelary deity of the show.

Another essential acknowledgment goes to the pioneering work of scan and identification of the materials held at the RAI archives. Since the show's beginnings, this work was carried out by the authors-founders of the group, and facilitated the discovery of forgotten masterpieces (such as *Nella Terra di Don Chisciotte* directed by Orson Welles, Ermanno Olmi's *The Crush* and other TV works, *L'India vista da Rossellini*, *Nobody Said Anything* by Raúl Ruiz, the whole TV works of Vittorio Cottafavi and, more recently, Franco Giraldi) as well as creating programmes such as *Schegge* and *Vent'anni prima*.

The most effective definition of *Fuori Orario* may well have been formulated by Bernardo Bertolucci a few years ago in a conversation with Enrico Ghezzi filmed by Alberto Tempi: "In certain Indian reserves, like *Fuori Orario*, there are still beautiful things that Marco Melani would have liked..."

The Pesaro Film Festival homage is not only a celebration, made of a series of film tidbits screened throughout the festival and a nightly marathon of images "(never) seen." It is mostly a 'perspective' tribute with a view to the future, screening unreleased films that were not even broadcast by *Fuori Orario*.

These are the titles:

IL SOGNO DELL'INDIA 40 ANNI DOPO by Tonino De Bernardi, 2015

GAROTO by Julio Bressane, 2015

L'AQUARIUM ET LA NATION by Jean-Marie Straub, 2015

WINTER SONG by Otar Iosseliani, 2015

WAITING by Amir Naderi, 1974

Riserva Indiana

estratto di una conversazione,
libera e improvvisata (non riletta dagli interlocutori)
su Fuori Orario - Cose (mai) viste (FO)
con enrico ghezzi (eg) e Roberto Turigliatto (RT)
a cura di Pedro Armocida (PA)
(giovedì 9 maggio 2019 in via Dardanelli a Roma)
per il testo completo www.pesarofilmfest.it

Pedro Armocida: Come è nata l'idea del programma?
enrico ghezzi: Senza fare collegamenti con Pesaro?

PA: Ci sono collegamenti?

eg: Ci sono, nel senso che Pesaro ha fatto delle cose con lo spirito abbastanza vicino. Lo spirito soprattutto. Perché non si può dire che Miccichè fosse particolarmente spiritoso. Però secondo me alcune cose si sono viste lì, i film giapponesi in particolare scelti da Adriano Aprà che per anni sono rimasti... scusa era una deviazione così centrata...

PA: Andavate a Pesaro?

eg: Io da quando c'è stato ci sono andato sempre. In realtà non sempre, quasi sempre.

PA: La prima volta?

eg: C'erano dei film giapponesi scelti da Oshima se non sbaglio. C'era comunque *Su su per la seconda volta vergine* di Wakamatsu e un altro suo. C'era un Tai Kato bellissimo. Delle cose di fantascienza. C'è stato anche un quasi tutto Rossellini. E' stato veramente come vedere l'apparizione di qualcosa di mai visto. C'era uno spirito, non fino in fondo, forse c'erano troppi film allendiani/allendisti.

Roberto Turigliatto: Mi pare l'anno in cui c'era la retrospettiva Rivette. Poi la grande retrospettiva sul Neorealismo e vabbè Pesaro è sicuramente il festival più importante per me in quel periodo.

eg: C'era un forte sentimento, un forte sentire del pubblico stesso. Ricordo ero venuto a vedere Oshima ma stava finendo un film di Glauber Rocha e la sensazione era che fossimo tutti in sala gasati dalla programmazione, da certi film, e c'era un afflato staliniano da parte della gestione del festival, diciamo stalinista che è più leggero.

RT: Tra l'altro poi quegli anni lì è stato un momento anche di sconvolgimento della critica in cui c'erano le querelle di una nuova generazione che era impaziente di vedere delle cose nuove. Per cui poi Fuori Orario in realtà è stato un po' una rottura anche rispetto a quella che era la cosiddetta giovane critica. Secondo me Enrico ha fatto anche qualcosa di molto diverso... Fuori Orario settimanale nasce nell'89 all'inizio di ottobre, in realtà io sono arrivato alla fine del '91 però la vera genealogia è rappresentata da *La magnifica ossessione* che è dell'ottanta...

eg: '85

RT: Subito dopo nell'87 c'è *La magnifica ossessione 2* e nell'88 c'è un primo Fuori Orario da Milano che è una specie di format diverso perché è una cosa in diretta.

PA: C'era anche Tatti Sanguineti?

RT: Sì esatto. Una specie di prova generale che poi si è interrotta...

eg: Sì per un eccesso ripreso da un fotografo al momento sbagliato del nudo di Ilona credo...

RT: Sì di Cicciolina...

eg: Sì Ilona Staller.

RT: Quindi in realtà *La magnifica ossessione* è prima di Guglielmi (Angelo, direttore di Rai3, ndr)

eg: No no era fatta con Guglielmi.

RT: C'era già Guglielmi? Ah non mi ricordavo bene. Comunque il programma è stato per me una cosa altrettanto importante del festival di Pesaro. Di cui poi ho tenuto conto quando ho iniziato a programmare il Massimo a Torino. Però *La magnifica ossessione* è stato qualcosa...

eg: Non si era mai vista una cosa come quella.

RT: No ma credo che sia unica nella storia della televisione mondiale.

eg: Sì sì, nettamente.

RT: Un programma no-stop di...

eg: Quaranta ore... E con due soli intervalli, un tempo di una partita di basket per la quale lot-tammo per quindici giorni prima di riuscire a tenerla senza interrompere il programma e poi c'è stato un solo Tg. È stato anche politicamente un momento di scontro alto perché c'era metà Rai che diceva che di notte si andava a dormire quindi... Poi per le acquisizioni, che era molto più facile fare allora, però mi ricordo che c'era una pressione continua non perché eravamo noi o ci fossero nomi scomodi ma proprio perché era – mi viene da dire – una visione fuori da loro.

PA: I tuoi interventi critici sono iniziati da subito? In maniera spontanea?

eg: Sì da subito. Di spontaneo non c'è stato nulla nel senso che c'era veramente da battersi un po'.

RT: Io sono arrivato esattamente quando FO è passato quotidiano, è importante dire che Enrico ha lavorato sulla televisione, all'inizio c'era Schegge, poi è arrivato Blob, FO, in realtà stavi facendo anche un lavoro sul palinsesto...

eg: Sì si dirigeva il palinsesto su mandato di Guglielmi...

RT: Per cui secondo me è riduttivo pensare che FO fosse semplicemente un programma di programmazione cinema, vederlo come un programma purista di cinema d'autore è sbagliatissimo. Non era solo questo. Per esempio loro hanno cominciato a lavorare sull'archivio della Rai quando nessuno se ne stava interessando molto prima che arrivassero le Teche.

eg: Ma molto prima

RT: Tra l'altro cito solo due cose, una è che è stato ritrovato il film di Orson Welles *Nella terra di Don Chisciotte* su cui poi Enrico, Ciriaco (Giorgini, ndr) e Melani (Marco, ndr) hanno fatto anche una versione togliendo via il commento fuori campo che non era di Welles o per esempio il film di Olmi che quest'anno è stato ritirato fuori come se fosse una scoperta e che forse in realtà è il film che è stato fatto più volte a FO e che è il...

eg: il capolavoro...

RT: quello dei ragazzi come si chiama...

eg: quello che abbiamo dato a Capodanno...

RT: sì.

eg: ti aggiungi anche tu all'impetoso non ricordare? Mi viene in mente *La circostanza* anche quello lo abbiamo dato noi per primi.

T.: va detto che tutta una prima parte di FO è il programma che chiudeva Rai 3 perché non c'era ancora la continuità delle 24 ore. C'era la volontà di Enrico di lavorare e di sovvertire anche un po' il palinsesto

eg: sì parecchio.

RT: È vero che FO di fatto ha sostituito e permesso a tantissime persone di vedere dei film perché in effetti in Italia non c'è mai stata una programmazione di cineteche come in altri paesi. Quindi FO è anche servito a questo. Ma non è quello FO, la cosa principale credo.

eg: inizialmente di sicuro no. La nascita è paradigmatica. A capo del palinsesto lavoravo per colmare i buchi e spostare programmi anche all'ultimo momento e viceversa lavorare anche a farli quasi di nascosto i buchi. Per questo c'era la conflittualità continua con la direzione generale per alcune cose di FO. Quindi colmare, fare i buchi e poi lavorare per colmare... faceva ridere, era molto paradossale.

RT: *La cotta* è il film di Olmi!

PA: FO nasce già con la messa in onda di film interi?

RT: nelle prime puntate che per due anni sono di un'ora inizialmente non nasce come uno spazio per programmare dei film. Erano delle puntate di montaggio e questa è l'altra cosa importante.

eg: sì però anche qui è diverso, di montaggio ma all'inizio non era così. E non era così perché lavoravamo al contrario sugli spazi che restavano. Cioè non rubavamo gli spazi ma erano spazi che altrimenti sarebbero rimasti o negletti o ripresi all'ultimo momento. Lavoravano così per le Schegge, quando la direzione ti chiedeva un'ora e tu la preparavi in meno di un'ora...

eg: può essere utile riparlare dell'inizio, dell'albore, si stava affermando con ottimi ascolti e a sorpresa il programma *Samarqanda* di Santoro e Mantovani che ci piaceva molto ma che ogni volta strabordava. Ricordo perfettamente la prima puntata che poi è quella quando nasce *Because the Night* e la sigla vigoniana. Avevo già preparato due cose e sono andate in onda tutte e due, *La battaglia delle Midway* di Ford poi c'era qualcosa di Rossellini che non ricordo mai ma brevissimo per dare il senso e poi c'era il set di una partita di pallavolo quella tra Iran e Irak in un periodo molto caldo per la frontiera. Forse *Invidia* di Rossellini episodio di *I sette peccati capitali*.

PA: Tutta pensata da te?

eg: Sì quella lì sì. Montata e non molto pensata. Lo sforzo teorico massimo è stato fatto sicuramente per *La magnifica ossessione* che era firmato da me con l'aiuto di Marco Melani. Lui poi era l'unico vero collegamento con i festival. Fu lui che andò con e senza Tatti a prendere le casse che erano a Milano all'Obraz con tutte le cose portate via da Pesaro in una serie di blitz. Ora non mi ricordo bene ma molti film Rai venivano da lì. Il primo archivio al quale ci siamo organicamente collegati era quello. E però ha ragione Roberto, il vero punto di differenza era la televisione, anche questo è un motto ripetuto ma non te lo risparmio, televisione nel senso che il programma era fatto nel tentativo di far diventare cinema la televisione e far diventare televisione il cinema.

RT: questa è la prima cosa che mi addetto quando sono arrivato.

eg: sì usavo molto questa cosa...

PA: Conoscevatelo il vostro pubblico, a chi vi rivolgevate?

eg: a tutto il mondo. FO si faceva pubblicità da solo come in maniera più evidente è stato per Blob. Come una cosa rara, era più visto a Parigi, Londra e New York.

RT: FO è stato visto tantissimo. Come esperienza diretta quando vado in provincia tutti mi parlano di questo non solo in Italia ma ti faccio un esempio - noi abbiamo fatto una cosa unica, sicuramente tutto Ozu - ti assicuro che molti stranieri hanno visto Ozu con i sottotitoli italiani. Adesso ci sono in dvd una decina noi ne abbiamo dati una trentina.

eg: 32 su 33.

RT: Oppure *La Région centrale* di Snow credo che sia un caso unico, credo che Snow stesso...

eg: Non ci credeva.

RT: Mi hanno raccontato che Godard che ha citato *La Région centrale* l'abbia preso da FO perché non c'è in dvd. Non so come facessero all'estero ma gli spagnoli, i francesi hanno visto parecchie cose.

eg: l'hanno registrato.

RT: in Italia effettivamente è vero che abbiamo fatto qualcosa che non esisteva. Se tu vedi tutto quello che abbiamo dato, Straub tutto, Rossellini, proprio le cose di cinema cinema.

eg: Béla Tarr tutto.

PA: Veniamo alla sigla, come è nata? E avevi capito che poteva diventare così iconica?

eg: no quello non l'avrei detto anche perché non mi è mai piaciuta tanto Dita Parlo. Stavo per mettere il numero due che era *Il secondo amore* di Sirk che è arrivato a un passo dal qualificarsi ma poi sentii quasi per caso, anche se ce l'avevo da diverso tempo sul tavolino, il 33 giri che conoscevo benissimo di Patti Smith con dentro *Because the Night*.

Non mi attendevo nulla iconicamente, lei troppo bruttina, una bellezza passata, invece è stato un successo, molti hanno visto solo quello, su *Blob*, con l'uomo che si tuffa, *Blob* più volte è stato accreditato così...

Però allo stesso tempo a parte il personale disamore per quel pezzo, della donna, passa anche questa sentimentalità di quello che non ti piace ma poi ho capito che andava bene in quel modo e l'ho capito troppo presto-troppo tardi pensavo vabbè abbiamo perso la possibilità di una bella sigla e invece è partito quello. Poi c'erano quelli di una certa età che ringraziavano per aver mandato *L'Atalante*.

PA: Vi arrivavano lettere?

eg: sì abbastanza ma non le sollecitavamo.

PA: E tu le leggevi?

eg: quelle che arrivavano sì. Anche quelle che non arrivavano...

PA: Erano incoraggianti o c'erano delle critiche?

eg: quasi sempre positive e molti suggerimenti

RT: non c'è l'idea che c'è bisogno dei diritti....

eg: lavorare... sottotitolare...

PA: Si sembra che il cinema si faccia gratis...

eg: da solo...

A proposito di soldi, FO è stato un sostegno economico per un certo tipo di cinema italiano. Penso a Corso Salani.

RT: Gianikian quasi tutto.

eg: anche Martone, all'inizio

RT: e poi Straub, Cipri e Maresco che tra l'altro loro sono a cavallo tra Blob e FO. Penso anche a registi come Bressane che è uno completamente marginale. Un acquisto di 15 film per esempio è una cosa che conta.

eg: Non siamo mai entrati nel ginepraio delle piccole produzioni ma di fatto siamo stati una produzione. Tre o quattro film di Garrel li abbiamo prodotti noi.

RT: una volta quanti film hai detto che ha fatto FO?

eg: alla fine la cifra l'aveva data Simona (Fina, ndr), erano un migliaio e mezzo.

RT: Poi tutte le ricerche di Ciro Giorgini su Welles, tutta la parte sull'Etna.

eg: Tutto Vertov abbiamo fatto. Tutto Pelešjan. Un'altra opera omnia è Aristakisjan.

PA: L'Auditel lo guardate?

eg: personalmente non ho dissuaso qualcuno dal farlo ma era veramente l'ultima cosa.

RT: no io non l'ho mai guardato. Devo dire che mi è sempre stato detto che l'attendibilità dell'Auditel diminuisce moltissimo...

eg: sull'ascolto basso...

Indian Reserve

Excerpt from a free, improvised conversation, un-reread by the interlocutors about Fuori Orario – Cose (mai) viste (FO) with enrico ghezzi (eg) and Roberto Turigliatto (RT) edited by Pedro Armocida (PA) (Thursday May 9, 2019, Via Dardanelli, Rome. See complete interview at www.pesarofilmfest.it)

RT: un conto è l'attendibilità sulla prima o seconda serata più che la notte. A volte succedevano cose strane e aveva successo qualcosa di inaspettato...

eg: *Cacciatore bianco, cuore nero* di Eastwood. Non so come mai stando nelle acquisizioni Rai nessuno lo mandava in onda e lo facemmo noi e andò benissimo. Di notte se metti un film che è il meno visto di Eastwood produci comunque un testacoda. A quell'ora era il 40 per cento di ascolto. RT: per esempio Straub andava abbastanza bene.

eg: Straub mi chiese come era andato *La morte di Empedocle*... lo chiamo due giorni dopo e gli dico ventimila persone. "Ventimila?" ma mi ci vorrà una vita tra i festival per farli, mi disse.

PA: *Un'altra delle cose iconiche di FO è il fuori sync tuo che è entrato nell'immaginario collettivo. Da un lato penso che ti diverta ma come è nato? Un'idea geniale in qualche modo.*

eg: Spero più che in qualche modo. Sto scherzando... Era una cosa che volevo fare da un sacco di tempo. È stato un grande momento langloisiano anche questo nel senso che non c'era nulla di particolarmente teorico e la teoria veniva fuori dalla ripetizione, quindi era proprio un discorso deleuziano.

PA: *Però ti tornava utile quando magari stavi a un festival e registravi la tua voce chiamando per telefono...*

eg: sì sì è vero.

RT: lo sapevamo noi che stavamo in studio. Dal punto di vista del montaggio è un programma che ha sperimentato molto. Quello che mi ha sempre impressionato, perché ero legato all'integrità del film, è questa cosa di montare i frammenti salvo poi rendermi conto che alla fine il frammento veniva esaltato. Anche se c'era una specie di tabù a proposito di Straub perché Melani diceva che non si poteva tagliare l'inquadratura.

Con le piattaforme è cambiato il vostro modo di programmare?

RT: Il problema di FO oggi è che non abbiamo la possibilità di comprare, se non in modo estremamente ridotto, i film.

eg: non è una questione di volerli avere perché se no ci cacciano. È già come se siamo cacciati. Svalisce anche il montaggio stesso, non lo puoi più fare perché se hai cinque film in tutto...

RT: effettivamente quella che stiamo facendo adesso è una versione più povera e ridotta però almeno, dato che festeggiamo il trentennale, stiamo lavorando a una programmazione molto forte per l'autunno che sarà tra novembre e dicembre. Perché FO è iniziato il 2 novembre, partiremo con quelle date per cui stiamo acquistando alcuni film, c'è un tentativo di rilancio del programma.

eg: viene però a mancare il discorso fondamentale del montaggio, quello che abbiamo fatto è il cinema che si fa da solo e che noi coglievamo archeologicamente da subito, anche appena fatto era archeologico. Ora sei costretto fatalmente a costruire di più.

Riguardando indietro avresti fatto qualcosa di diverso?

eg: rifarei le stesse cose perché in parte insoddisfatti o troppo soddisfatti. Dal punto di vista di programmazione pura tutto Ozu è stato un punto fermo, l'ho comprato a 1500 dollari a film, le proiezioni di Ozu in Europa erano sempre le stesse, tre o quattro, invece 33 film bastava a far capire che cosa era la televisione. Per me quei 33 film erano 'la' televisione.

Oggi sono catastrofista al punto che dico che va tutto bene.

Pedro Armocida: How did you get the idea for the show?

enrico ghezzi: Without making connections with Pesaro?

PA: Are there any connections?

eg: There are, meaning that the Pesaro Film Festival did things with a fairly similar spirit. The spirit, mostly. Miccichè didn't have such a witty spirit. However, in my opinion, some things were shown there, like the Japanese films chosen by Adriano Aprà, they remained for years... I'm sorry, this digression was so well-centred...

PA: Did you two go to Pesaro?

eg: I have attended the festival since the beginning. Most of the times.

PA: The first time?

eg: There were Japanese films chosen by Oshima, if I remember correctly. There was Wakamatsu's *Go, Go, Second Time Virgin* and another film of his. There was a wonderful Tai Kato. Sci-fi things. There was an almost complete Rossellini too. That really was like the appearance of something never seen. There was a certain kind of spirit, maybe not all the way, maybe too many films that showed an allegiance to Allende.

Roberto Turigliatto: That must have been the year of the Rivette retrospective. After that, the big retrospective on Neorealism. Certainly Pesaro was the most important festival for me in those years.

eg: there was a strong feeling, the audience itself felt strongly. I remember I had come to see Oshima, but a film by Glauber Rocha was about to finish. The feeling in the theatre was like everyone was wound up owing to the programme, the films, not to mention the Stalin-inspired approach of the festival direction – let's say Stalinist, that's lighter.

RT: Among other things, those years saw a radical change in film criticism too; the new generation would start fights just because they were impatient to see new things. In fact, *Fuori Orario* caused a rift also with respect to the so-called young film critics. In my opinion, Enrico did something very different... The weekly show began in 1989, early October; I arrived in late 1991. But all came from *La magnifica ossessione*, which dates back to 1980.

eg: '85.

RT: Immediately thereafter, 1987, there was *La magnifica ossessione 2*; in 1988, the first version of *Fuori Orario* from Milan, with a different format because it was on air.

PA: Was there Tatti Sanguineti too?

RT: Yes, he was there too. A sort of trial run that got interrupted...

eg: Yes, because of an outrageous moment filmed by a photographer at the wrong moment of Ilona's strip-tease, I believe...

RT: Yes, Ciciolina...

eg: Yes, Ilona Staller.

RT: So *La magnifica ossessione* came before Angelo Guglielmi [Rai3 director, editor's note].

eg: No, the show was realized with Guglielmi.

RT: Guglielmi was already there? Don't remember well. Anyway, that show for me was just as important as the Pesaro Film Festival. This influenced my own programming at the Cinema Massimo in Turin. But *La magnifica ossessione* was something...

eg: No one had ever seen anything like that.

RT: I really believe it's unique in the history of world television.

eg: Absolutely.

RT: A non-stop show of...

eg: Forty hours. With just two intermissions, the time of a basket match for which we fought for a fortnight, and then the news. Also in political terms, it was a fight at the upper echelons, because half of Rai maintained that people at night go to sleep, so... and then because of the acquisitions, it was so much easier at that time, and yet we were pressured but not because it was us or the presence of thorny names, just because it was a vision other than theirs, I'd say.

PA: Did your critical activity begin right then? Spontaneously?

eg: Yes, right then. Nothing came spontaneously, because you had to fight, really.

RT: I arrived at the moment when *Fuori Orario* became a daily show. It is important to point out that Enrico has done a work on television – in the beginning there was Schegge, then Blob, then *Fuori Orario*... so you were actually working on TV programming.

eg: It's true, I directed the programming on the orders of Guglielmi...

RT: In my opinion, considering *Fuori Orario* a show of mere film programming is an oversimplification; considering it as a purist show of auteur cinema is terribly wrong. It was not only that. For example, they began to work on the Rai archives when no one was interested in them, much earlier than the Teche arrived. [Rai Teche is the company which manages all archived material produced and broadcast in house, translator's note]

eg: Much, much earlier.

RT: I'll mention only two episodes: first, they found Orson Welles' film *Nella terra di Don Chisciotte*, of which Enrico, *Ciro* [Giorgini, editor's note], and Melani [Marco, editor's note] made a version without the voice-over, for it wasn't Welles'; secondly, Olmi's film that was recovered this year like a big discovery while instead it was broadcast by *Fuori Orario* so many times... it is the...

eg: The masterpiece...

RT: The one with those kids, what's its name...

eg: The one that we aired at New Year's Eve...

RT: Yes.

eg: So you're joining the merciless club of those who don't remember? *La circostanza* comes to my mind, we aired it first too.

RT: It should also be mentioned that the early FO was also the show that closed Rai3, because scheduling round the clock was not yet in use. There was this willingness on the part of Enrico to work on and subvert the general schedule.

eg: Oh yeah.

RT: It's true that FO allowed so many people to see films, actually acting in the stead of film archives, that have never screened film programmes in Italy. Therefore, FO has served to this end too. However, this is not what FO is, not its deep sense, I believe.

eg: Certainly not, initially. Its birth is paradigmatic. When I was in charge of the schedule, I would work to fill the gaps, and move shows even at the last minute; at the same time, I would work to surreptitiously create those same gaps. This was the reason behind the continuous conflicts with the directorate general about a few things of FO. So, filling gaps, creating gaps, and then working to fill them... it was funny, a paradox.

RT: *La cotta*, was Olmi's film!

PA: Was airing whole films already part of the concept of FO?

RT: Over the first two years, the episodes lasted for only an hour. Initially, the show was not conceived to broadcast films. The episodes were made of compilations, and this is the other distinctive thing.

eg: And yet it's still different, they were based on compilations but not at the beginning. And this was because we worked the other way around, filling the gaps. We would not steal slots, but occupy slots that otherwise would have remained neglected, or used at the last minute. We would work like this with Schegge [Slivers, translator's note], when the board of directors would ask you to fill one hour, and you had an hour to prepare your content...

eg: It could be useful to remember the very beginning of the show, Santoro's and Mantovani's show *Samarconda* was surprisingly very successful, we also liked it, but it would always exceed its time limits. I remember our first episode very well: with *Vigo's* opening theme and *Because the Night*. I had already prepared two things that were aired, Ford's *The Battle of Midway* and something by Rossellini which I can never remember, but it was very short, just to give a hint. And then a volleyball match between Iran and Iraq, in a heated period as regards their borders. It may have been *Envy*, the thing of Rossellini, an episode of *The Seven Deadly Sins*.

PA: Did you know your audience? Who was your target?

eg: Everyone. FO advertised with its very existence, as happened, even more dramatically, with Blob. It was seen as a rarity, in Paris, London, and New York.

RT: FO had a wide audience. I can tell, based on my own experience, that when I go to the province, everyone talks about it, and not only in Italy. To cite an example – we did something unique, like the whole work of Ozu – I assure you that many foreigners watched Ozu with Italian subtitles. Now, there are a dozen of his DVDs around, but we broadcast thirty films of his.

eg: 32 on 33.

RT: Or, Snow's *La Région centrale*, I believe it was a unique case, Snow himself...

eg: ...wouldn't believe it.

RT: Someone told me that Godard quoted *La Région centrale* and took it from FO, because there isn't a DVD. I don't know how they managed, but viewers from Spain and France saw many things of FO.

eg: They recorded it.

RT: It's true that in Italy we did something that didn't exist before. If you consider what we aired, it was the whole Straub, Rossellini, pure cinema.

eg: The whole work of Béla Tarr.

PA: Let's get to the opening theme. How did it come up? Did you guess it would become so iconic?

eg: No, that I didn't, also because I never liked Dita Parlo so much. I was about to add a second film, Sirk's *All That Heaven Allows*, but then I heard almost by chance, even though it had been sitting on my side table, Patti Smith's LP that I knew very well, with the *Because the Night* track.

I didn't expect anything in terms of iconic, she was plain, a faded beauty, and instead it was a success. Many only saw that, on Blob, with the man diving. Blob has been recognized like this many times...

At the same time, putting aside my personal dislike of that passage, with the woman, you also convey that sentimentality of what you don't like. However, later on I understood that it was fine like this, and I understood it too soon-too late. I would think, well, we missed the opportunity of a beautiful opening theme, and now we've got this. And then, there were those of a certain age who would thank us for airing *L'Atalante*.

PA: Did you receive any fan mail?

eg: Some, but we didn't encourage it.

PA: Would you read it?

eg: The letters that arrived, yes. And also those that didn't...

PA: Were they positive or critical?

eg: They were mostly positive and gave film recommendations.

RT: They had no idea of the copyright problem...

eg: And the work to do... the subtitles...

PA: Yeah, it looks like cinema is made free of charges...

eg: By itself...

PA: Speaking of money, FO was a financial support for a certain kind of Italian cinema. I'm thinking of Corso Salani.

RT: And Gianikian.

eg: The early Martone too.

RT: And then Straub, Cipri and Maresco, who were in-between Blob and FO. Also Bressane, a totally marginal film director. When you buy 15 films, for example, it makes a difference.

eg: We never got into the mess of small production companies, but in fact we were a production. We actually produced three or four films of Garrel.

RT: How many films did you once say FO has broadcast?

eg: The total sum was given by Simona (Fina, editor's note), they were a thousand and a half.

RT: Including *Ciro Giorgini's* research on Welles, and the part on Mount Etna.

eg: We did the whole Vertov. All Peleshian. Another complete body of work was Aristakisjan's.

PA: Did you check on the ratings?

eg: Personally, I didn't dissuade anyone from doing so, but it really was the last concern.

RT: I never did. I must add, the reliability of viewing figures allegedly decreases...

eg: When it comes to low ratings...

RT: The reliability changes depending on prime time, late evening, or night time programmes. At times, something strange would happen, like certain films would unexpectedly be successful...

eg: *White Hunter Black Heart* by Eastwood. I never understood why, having been acquired by Rai, no one would broadcast the film. We did and it was a huge success. If you programme the least seen film of Eastwood at night, you create a spin. At that time of night, it gained 40% of the audience.

RT: For example, Straub went fairly well.

eg: Straub asked me how *The Death of Empedocles* had done... I called him two days later, and told him, 20,000 viewers. "20,000? It would take a lifetime to get as many viewers at the festivals," he replied.

PA: Another iconic thing of FO is your out-of-synch voice, that has become part of the collective imagination. On one hand, I believe this amuses you. However, how did you come up with it? There was some genius in it.

eg: I'd say. Joking... It was something that I had had in my mind for a long time. It was a Langlois-moment, meaning that there wasn't anything particularly theoretical about it; theory came out of repetition, therefore it really has to do with Deleuze.

PA: But it came useful when, like, you were at a festival and recorded your voice during a phone call...

eg: This is true.

RT: We in the studio knew too well. From the point of view of the editing, we experimented a lot. Something that has always impressed me, because I cared about the integrity of films, is this thing of editing fragments. But in the end I realized that we laid emphasis on the fragment. There only was a sort of taboo on Straub, because according to Melani we shouldn't cut the shot.

PA: Have the new viewing platforms affected your programming?

RT: The problem of FO today is that we cannot acquire films, if not on a very small scale.

eg: The issue is not to want them or else they throw us out. It's already as if we were thrown out. The work of editing itself is downgraded, because what can you do with five films in total...

RT: What we are doing today is actually a poorer version of the show. However, we are celebrating our thirtieth anniversary, so we are working on a strong programming for the fall, between November and December. FO was born on November 2, so we'll start from that date. We are purchasing some films, there is an attempt to re-launch the show.

eg: The fundamental element, the editing, is still missing though. What we did is the cinema made by itself, and we captured this 'archaeologically' from the very start. Even when it had just been made, it was archaeological. Now you are fatally obliged to construct more.

PA: Looking back, would you do something differently?

eg: I would do the same things again, either because partially unsatisfied or too satisfied. From the point of view of mere programming, the whole work of Ozu was a milestone. It cost 1,500 dollars per film. In Europe, there were always the same screenings of Ozu, just three or four. With 33 films, we helped define what television is. For me, those 33 films were Television with a capital T.

Today, I am such a catastrophist that I say, it's all fine.





Lee Anne Schmitt

Lee Anne Schmitt

Rinaldo Censi

Originaria di Chicago, Lee Anne Schmitt ha svolto i suoi studi in California, presso il CalArts (California Institute of The Arts), sotto la guida di Thom Andersen e Hartmut Bitomsky. L'attenzione per il paesaggio, il suo studio, l'analisi critica del territorio, l'uso del 16mm, caratteristiche specifiche dell'insegnamento nell'istituto, sono rintracciabili anche nei suoi lavori, insieme a una vena autobiografica. Realizza film a partire dal 2000. In termini "tecnici" diciamo "essay film". Documentario, studio del paesaggio americano, ricerca di materiali d'archivio, riflessione in prima persona: i suoi lavori sono stati presentati un po' ovunque. La Biennale li ha mostrati nel 2011. Sollecitano una memoria cartografica: *California Company Town*, realizzato nel 2008, dopo una serie di film brevi, andrebbe visto tenendo tra le mani la cartina stradale della California. Il film è una sorta di *travelogue*. Circoscrive una costellazione di città fantasma, costruite da compagnie e industrie, o nate intorno a strutture militari, tra la fine dell'Ottocento e il Novecento. Luoghi in seguito decaduti, abbandonati. Le fabbriche falliscono, le basi militari vengono spostate: aria di smobilitazione ovunque. Degli spazi abitati restano le strutture architettoniche, qualche cane randagio, nessuna presenza umana, suppellettili che accumulano polvere sul mobilio. Alcuni avvisi sono ancora visibili, affissi ai vetri di qualche ufficio. Altri cartelli invece informano che l'aria della zona potrebbe essere nociva alla salute. Le strutture industriali implodono, oppure vengono vendute all'estero, restano lì ad arrugginire, in attesa del cambio di destinazione d'uso. Chester, Westwood, Trona, Palmdale (città militare), Darwin, Salton City, nata sul letto di un lago salato che, nel tempo, ha abbassato il suo livello, sprigionando di conseguenza reazioni chimiche tali da far lacrimare gli occhi. Oppure Eagle Mountain, Manzanar (sede, nel dopoguerra, di un campo di internamento per giapponesi), Calico, Adelanto, California City: ogni luogo una rovina. La struttura del paesaggio si modifica. La civilizzazione prende il posto della *wilderness*. Sono discorsi cari a Lee Anne Schmitt. Qualcosa di simile viene raccontato in uno dei suoi primi lavori, *The Wash* (2005). Realizzato nell'arco di cinque anni (tra il 2003 e il 2008) il film ben definisce la sua ricerca, che ritroviamo anche nel successivo *The Last Buffalo Hunt* (2011, munirsi di cartina dello Utah). Che cosa resta della spinta espansionistica verso Ovest? Cosa resta del mito della "Frontiera"? Una triste caccia al bisonte per turisti danarosi. E qual è il rapporto tra il territorio, lo splendore del paesaggio e l'impatto capitalistico che giunge a modificarlo sotto la spinta del progresso, per poi in seguito abbandonarlo, una volta esaurito lo sfruttamento? Per mostrarne gli effetti è necessario spostarsi sui luoghi, parlare con le poche persone rimaste, frequentare archivi, prendere appunti, ritrovare documenti, vecchi filmati, fotografie, atti legislativi, soprattutto ispezionare i siti. I suoi "essay film" emergono da questo lavoro di scavo.

Ricerca storica, diario in prima persona, agrimensura: le inquadrature sui luoghi desolati, montani o ai limiti del deserto, interagiscono dialetticamente con i materiali d'archivio. E il suono, a sua volta, fa da contrappunto alle immagini. Politica delle immagini e dei suoni. Sono elementi che risaltano anche in alcuni lavori più brevi, ad esempio *Bower's Cave* (2010) o *Three Stories* (2012), film da cui emerge un altro rimosso, quello legato alla popolazione dei nativi, gli Indiani d'America. Aspetto già presente in *The Last Buffalo Hunt*. Quest'attenzione verso il territorio americano, le disuguaglianze provocate dallo sviluppo capitalistico, non potevano che portarla a riflettere sulla segregazione razziale negli Stati Uniti. Il suo ultimo film, *Purge This Land* (2017), ripercorrendo la storia di John Brown, è un altro viaggio. Stavolta nei luoghi che hanno conosciuto rivolte, violenze perpetrate sulla popolazione di colore: fotografie, estratti da testi letterari, città, paesi, ad esempio Tabor nell'Iowa, dove Hugh Forbes (che aveva combattuto con Garibaldi) si unisce a Brown. Forbes è l'autore, nel 1854, di un libro intitolato "Manual for the Patriotic Volunteer on Active Service in Regular and Irregular War: Being the Art and Science of Obtaining and Maintaining Liberty and Independence". Nel film appaiono quartieri neri abbandonati, in degrado. Spesso le inquadrature, questi spazi urbani anonimi sparsi per l'America, lasciano in bella vista una targa commemorativa, un cartello segnaletico che racconta i fatti violenti avvenuti in quei luoghi. Lee Anne Schmitt ricorda che gli anni delle riprese sono stati accompagnati da un aumento di violenza sulla popolazione di colore. La questione la tocca in prima persona, e questo aspetto emerge nel film, in alcune inquadrature intime, autobiografiche, dove compaiono suo figlio insieme al padre: «Il padre di mio figlio è nero, i suoi antenati vennero schiavizzati nelle piantagioni della Virginia. Mio figlio, a differenza di me, vivrà come un nero in America».

Jeff Parker, il partner di Lee Anne Schmitt è un musicista, l'autore delle musiche in alcuni dei suoi film. *Purge This Land* è dedicato a loro.

Davanti ai suoi film vengono in mente *Trop Tôt, Trop Tard* (Straub-Huillet, 1980-81), oppure *Highway 40 West* (Hartmut Bitomsky, 1980-81), *News From Home* (Chantal Akerman, 1977), quest'ultimo non solo per l'uso delle inquadrature, ma anche per la consapevolezza di essere una donna che filma (vedi ad esempio il suo *woman-nightfilm*, 2014). Lee Anne Schmitt ama le carte geografiche come Robert Smithson, i luoghi anonimi o abbandonati, magari quelli fotografati da Lewis Baltz; ama filmare gli spazi (*The Farnsworth Score*, 2017, riflessione sul suono nell'abitazione progettata da Ludwig Mies van der Rohe). Viaggia, indaga, scava, filma per verificare con i propri occhi i rapporti di forza (o di classe) che si sono sviluppati tra la carta e il territorio.

Lee Anne Schmitt

Rinaldo Censi

Hailing from Chicago, Lee Ann Schmitt moved to California to study at CalArts (California Institute of The Arts) under the guidance of Thom Andersen and Hartmut Bitomsky. The attention for the landscape, the study and critical analysis of the territory, and the use of 16mm film, all major interests pursued by CalArts, are also found in her works, along with an autobiographical inspiration. She started making films in 2000. In technical jargon, we call them essay films. Documentaries, studies of the American landscape, archival research, first-person reflection: her works have been screened almost everywhere, including at the Viennale in 2011. They appeal to cartographic memory: **California Company Town**, made in 2008 after a series of shorter films, should be watched holding a road map of California. The film is a sort of travelogue that explores a constellation of ghost towns built by companies and industries or developed around military bases at the turn of the 19th century. Currently rundown, abandoned sites. Factories went bankrupt, military bases moved: an atmosphere of demobilization settled everywhere. The architectural features are what is left of the inhabited spaces, along with some stray dog, no human presence, furnishings accumulating dust. Signs are still visible, hanging at office windows. Other signs instead warn that the air might harm your health. The industrial facilities implode, or are sold abroad, and lie there, getting rusty, waiting for a change in their purpose. Chester, Westwood, Trona, Palmdale (a military town), Darwin, and Salton City, established on the bed of a salt lake that dried up over time, releasing chemical reactions that would make your eyes weep. Or yet Eagle Mountain, Manzanar (after WWII, the headquarters of an internment camp for Japanese) Calico, Adelanto, California City: each place is a ruin. The landscape structure changes. Civilization replaces the wilderness. Lee Ann Schmitt is fond of these themes. A similar subject was also depicted in one of her first works, **The Wash** (2005).

The latter, made over five years (2003–2008), defines her research very well. We find the same approach in **The Last Buffalo Hunt**, 2011 – better keep the map of Utah at hand. What is left of the expansion westwards? What is left of the frontier myth? Possibly, a sad buffalo hunt for moneyed tourists. Which is the relationship between territory, beauty of the landscape, and the impact of capitalism, that manages to change it, driven by progress, but then deserts it, as soon as the exploitation is over? To show its consequences you need to go on the spot, talk to the few people left behind, research archives, take notes, find documents such as

old reels, photographs, and legislative acts, and last but not least scrutinize the sites. Schmitt's essay films are born out of this excavation work. Historical research, first-person diary, and land surveying: shots of desolate sites, in the mountain or by the desert, interact dialectically with archival footage. The sound, in turn, counterpoints the images. A policy of images and sounds, something that is highlighted in some shorter works like **Bower's Cave** (2010) or **Three Stories** (2012). The latter exposes another repressed element, the democide of Native Americans, a theme already present in **The Last Buffalo Hunt**. The focus on the American territory, the inequalities caused by capitalist development, paved the way for a reflection on racial discrimination in the USA. Schmitt's latest film, **Purge This Land** (2017), goes back on the story of John Brown, thus representing another journey. A journey to places that were the scene of revolts and violence against the coloured population, made of photos, passages from literary texts, towns, and villages like Tabor in Iowa. Here, Hugh Forbes (who had fought with Garibaldi) joined Brown. In 1854, Forbes penned the "Manual for the Patriotic Volunteer on Active Service in Regular and Irregular War: Being the Art and Science of Obtaining and Maintaining Liberty and Independence." The film shows rundown, abandoned black neighbourhoods. At times, the shots of these anonymous urban spaces throughout America include some plaque, some sign that describes violent episodes that occurred there. Lee Ann Schmitt underlined that the years of her shooting were characterized by an increase in the violence against black people. She feels touched in the first person, and this aspect surfaces in the film by way of a few intimate, autobiographical shots where her son and his father appear together: "My son's father is black; he descends from people who were enslaved on plantations in Virginia. My son will, unlike me, live as a black person in America."

Jeff Parker, Lee Ann Schmitt's partner, is a musician and the author of the music of some of her films. **Purge This Land** is dedicated to them.

Her films remind us of **Trop Tôt, Trop Tard** (Straub-Huillet, 1980–81), **Highway 40 West** (Hartmut Bitomsky, 1980–81), or **News from Home** (Chantal Akerman, 1977), the latter one not only for the type of shots but also for the awareness of being a woman who films (see for example her **womannightfilm**, 2014). Schmitt loves maps like Robert Smithson did, anonymous or abandoned places, possibly those photographed by Lewis Baltz; she loves filming spaces (**The Farnsworth Score**, 2017, a reflection on sound in the house designed by Ludwig Mies van der Rohe). She travels, investigates, digs deep, and films to verify with her own eyes the power, or class, relations that have taken shape between the map and the territory.

Intervista con Lee Anne Schmitt

Max Goldberg

Come hai cominciato a lavorare su California Company Town?

Mi sono trasferita da Chicago in California per frequentare i corsi di laurea specialistica nel 1998. In quel periodo sono andata a vedere molti di questi posti, ma non con l'idea di farci un film, più per scattare foto e avere un'idea del luogo. Passare da una città molto concentrata alla California meridionale fa un effetto stridente. Il mio progetto di tesi era su Clifford Odets e quindi questo lavoro l'ho accantonato fino a dopo la laurea, nel 2003. Il pezzo sul Tehachapi Loop (una storica ferrovia eliocoidale della Union Pacific Railroad, NdT) così vicino alla sede della United Farm Workers of America, c'era già nel 1999. Mi interessava accostare questi due spazi, ma a causa della più ampia portata del progetto mi ci volle un po'. Probabilmente mi sono resa conto che sarebbe venuto così lungo quando stavo girando da almeno un anno.

E' interessante che tu abbia mantenuto questa relazione fra il Tehachapi Loop e la sede dell'UFW poiché in realtà è l'unico punto in cui tracci un netto collegamento geografico. Era importante imprimere l'idea, almeno un paio di volte, che alcune di queste cose sono molto vicine le une alle altre, e che le storie sono toccanti proprio a causa della vicinanza reciproca.

Quasi l'una sull'altra.

Quando non si cancellano l'un l'altra. All'inizio era proprio così, sapendo che volevo una vecchia città fantasma, una cittadina turistica. Una delle prime che ho approfondito era Darwin, ci andavo molto spesso. È dove le Sierras sconfinano nel deserto, e quando si passa in quel punto con l'automobile si supera proprio Darwin. Il mio primo incontro con una persona di lì è andato come altri incontri che avvengono quando comincio le riprese. In molti posti ho dovuto letteralmente strisciare sotto le recinzioni per riuscire a entrare. La prima volta che stavo girando a Darwin arriva un tipo su una Volkswagen ricondizionata, con questo barbone da ZZ Top e un cane gigantesco. Per prima cosa ha detto "Lei non può stare qui", poi siamo finiti a bere una tisana che mi ha preparato lui in questa vecchia casa risistemata. Le persone sembravano sempre una cosa per poi rivelarsi un'altra. Ciascuno di loro ha una storia bizzarra che spiega com'è che sono finiti a fare i guardiani di una città fantasma.

Anche se nel film non c'è, questa Storia fatta di aneddoti si percepisce.

Avevo paura di sconfinare nel pittoresco, ma possiedo una intera collezione di mappe della California che altre persone hanno disegnato per me. È probabilmente una storia apocrifa ma questa gente del deserto mi ha disegnato più di una volta una mappa per raggiungere China Lake, dove si suppone essere una cittadina in cui la gente è stata trasferita in una settimana. Dicono tutti che ci sono ancora le macchine, cosa che non è possibile. Ho un sacco di mappe che rappresentano stradine bianche ma che non corrispondono mai con ciò che trovo nella realtà.

Avevi in mente fin dall'inizio di non utilizzare una mappa come cornice narrativa?

Il film adesso è organizzato cronologicamente, ma a un certo punto io mi sono mossa per regioni, cercando di fare la stessa cosa, solo che mentre facevo le riprese c'erano delle cose che non tornavano, e alla fine l'ordine cronologico funziona meglio. Credo che per qualcuno sia frustrante, ma anche che è molto utile per provare il disorientamento. Se uno lavora in questo campo sa che a un certo punto le informazioni si accumulano ma non verso qualcosa di tangibile, c'è solo questo accumularsi e ammucciare. Tutto ciò ho tentato di strutturarlo all'interno di 80 minuti, ma avrebbe potuto continuare, andando ancora più in dettaglio. Il primo testo per la voce narrante che ho scritto consisteva in 40 pagine di aneddoti e informazioni su argomenti come l'abolizione della legislazione in materia di acque, della legislazione fondiaria e degli Homestead Acts.

Si direbbe che l'accumulazione di tutti questi frammenti storici slegati sia connessa anche con l'uso della cinepresa Bolex a carica manuale, che permette di girare solo per 30 secondi. Sarebbe corretto dire che il film riguarda anche l'interazione fra regista e macchina da presa?

Sicuramente sì, intendendo che molte economie contribuiscono a dare forma al progetto. Girando con una Bolex, o con una SR-2 come ho fatto in seguito, la pellicola è molto costosa, e si è sempre consapevoli di cercare di coprire un argomento nel modo più specifico e completo che si può. Posso aggiungere che a un certo stadio del montaggio ho perso la maggior parte delle mie riprese che preferivo, e le ho dovute sostituire con altre più lunghe e forse anche un po' più banali.

Quale effetto pensi abbia avuto sul film?

Beh, ritengo che il lato romanzesco della città abbandonata possa essere molto seduttivo, quindi questa è la seconda fase di una relazione, quella in cui si supera l'esaltazione iniziale e si entra in qualcosa che non si conosce. Ho mantenuto del girato del primissimo periodo, ma mano a mano che consultavo fonti e altri progetti che tentavano un approccio onnicomprensivo tramite immagini fisse, come le fotografie realizzate dalla Works Progress Animation o anche il progetto Los Alamos di William Eggleston, il mio filmare si modificava. Mi viene chiesto perché ci sono tanti piani sequenza, ma di scene che durano uno o due minuti ce ne sono solo due. È interessante come le persone possano percepire il tempo.



Mi chiedo quanto questo possa essere dovuto al fatto che non si vedono molte persone nell'inquadratura.

È buffo, non ci avevo mai pensato fino a che non ho quasi finito il film. Ho fatto un sacco di interviste a persone, ma non mi è mai venuto in mente di incrociare questi due tipi di materiali. Sapevo di volere per lo più che le persone rimanessero in un archivio o nelle tracce che hanno lasciato.

Vorrei parlare del dispositivo della voce narrante, dato che a quanto pare sei passata per varie fasi, e a un certo momento avevi valutato di non mettercela proprio. Il voice-over conferisce al materiale una certa distanza riflessiva, ed è interessante come introdurre una voce di donna in questo paesaggio influisca su come era stato visto e utilizzato prima. Quali priorità hanno ispirato la tua scrittura stessa e poi la lettura del testo?

Scrivere nel modo più semplice possibile per me è molto importante, anzi è un segno inconfondibile di qualità della scrittura. Inoltre sapevo che era importante fosse la mia voce e trasmettere l'idea che per filmare queste cose avevo viaggiato, ma senza che ne venisse fuori un diario di viaggio. Guardavo il girato e parlavo a un registratore, montavo il parlato nel film, poi lo trascrivevo e alla fine facevo una revisione. Questo è stato il processo di scrittura per un anno, poi ho chiuso e cambiato l'ordine, facendo la stessa cosa a partire dal testo. Molte volte la grammatica del testo non coincideva con quella del film. L'ho mandato per una revisione testuale a un paio di persone di cui mi fido, e in alcuni casi ho optato per la versione grammaticalmente meno corretta ma più efficace in termini di ritmo. Infine sono andata a uno studio, ho registrato una versione e l'ho inserita nel film, alché ne ho dovuto fare un'altra ancora, lavorando ulteriormente sul montaggio ai fini del ritmo. È stato un processo enorme. Ero stata sconsigliata sulla voce femminile, ma in fondo è il mio film. Esito a interpretarlo come un atto molto politico solo per il fatto che è una voce di donna, ma è vero che sia piuttosto raro sentire una voce femminile che enuncia un discorso politico che non riguardi l'identità di genere.

Ci puoi parlare dell'uso che fai dei materiali di archivio? L'altro giorno ho sentito un intervento di Rick Prelinger che parlava del lavoro d'archivio in termini di impegno attivo, e mi ha fatto ripensare al tuo film.

Nella fase di ricerca sono andata a consultare i National Archives del Maryland; penso che ognuno di noi ci dovrebbe trascorrere almeno una settimana. Per cominciare, ci si può andare liberamente. Poi hai accesso a tutto questo materiale di prima mano, molto del quale è affascinante. Anche solo come vengono raggruppati i materiali è interessante. Viene tutto da fonti eterogenee, e il National Archive mantiene il sistema di catalogazione di provenienza – così ti confronti con migliaia di sistemi diversi. È praticamente impossibile arrivare a qualcosa in modo diretto. Poi ci sono le cose dietro le fotografie, cose come quelle che scriveva Dorothea Lange sulle sue bozze, cose che scrivevano gli archivisti negli anni '40, quelle che ci hanno aggiunto gli archivisti successivi, cose che venivano ritenute importanti o meno.

Nel guardare il film ho avuto la sensazione che il vero soggetto fosse come questi documenti si rivelano nel corso del tempo. Nella sequenza di Westwood hai scelto di far vedere la didascalia scritta a mano sotto la fotografia dei crumiri, ed è commovente immaginare questa mano così vicina agli eventi.

Mi piacerebbe molto un progetto che implichi lavorare di più con i materiali d'archivio. C'è qualcosa di rivelatore in queste stratificazioni di persone e nel modo in cui vedevano le cose, e si tratta di storie nemmeno tanto vecchie. Nel museo di McCloud hanno trovato delle cianfrusaglie che erano state lasciate lì, tipo segnali di proprietà privata, o segnali che venivano apposti all'epoca della contaminazione

del fiume. Erano al museo perché lì ci mettevano tutto, qualsiasi cosa con il nome McCloud. È la stessa cosa per alcune case a Trona o a Darwin. Sono archivi della vita di qualcuno, che non interessavano a nessuno, nemmeno alle persone direttamente coinvolte. Abbandonavano bollette, foto di famiglia, e viene da chiedersi, ma com'è possibile? Io sono sicura che ci fosse una logica, e bisogna fare molta attenzione a non fare troppe supposizioni in ciascun momento. Una cosa che influisce sulla decisione di mettere o no la voce è che le immagini possono essere veramente seducenti, e quindi c'è bisogno di un contrappunto, di complicare le reazioni delle persone.

Nella fotografia di McCloud ti concentri sui volti di alcune lavoratrici afroamericane. In quel caso, punti l'attenzione su certi frangenti della Storia senza nemmeno verbalizzarli. Sì, e quando vedi qualcosa del genere non puoi fare a meno di chiederti, ma come funzionava? Che cosa è successo quattro anni dopo? Nel girato proveniente dal campo di prigionia di Manzanar c'è un talent show, con tutte queste donne giapponesi che ballano truccate per sembrare nere. In un certo senso, in realtà è molto facile da interpretare: è quello che succede, le persone si rivoltano una contro l'altra. Però questo complica la lettura di cattivi, vittime ed eroi. Non è per niente così semplice. Credo che ci sia un po' il mito sul fatto che se si umanizzano le cose le capiamo meglio. A volte, quando si umanizzano le cose, per davvero e con sincerità, capire diventa più difficile, ma in modo utile. Quindi ho sempre cercato di scegliere soggetti che fossero un po' difficili da concludere o lasciarsi indietro.

L'apertura del film con la voce di Bush come funziona in questo senso?

A volte temo sia stato un errore. La cosa che mi interessa in quella sezione è che nulla di quanto dice è sbagliato. La ragione per cui l'ho selezionata è che mi ha offerto una frase introduttiva molto utile. È la tradizione dell'America, e se si crede in una certa moralità ha ragione lui. Solo che non abbiamo mai vissuto all'altezza di quella moralità. Tuttavia, Bush fa riferimento alla stessa eredità culturale cui faccio riferimento io nel film. Il resto del discorso – siamo nel quinto anniversario della guerra – è molto più facile da analizzare relativamente allo specifico momento storico. Sono veramente interessata alla retorica, al modo in cui il linguaggio vive in modi diversi.



Un altro aspetto degno di nota è che si tratta di un segnale radio, a disposizione nell'etere per chiunque voglia imbattervisi. E con i materiali d'archivio è come viaggiare nel tempo e nello spazio, e incontrarci lì dove è il film.

Io penso che il tempo e lo spazio a volte possano semplicemente farti sentire le cose. Mi ricordo quando stavo guidando intorno a Fontana, che è un'altra città fantasma, il giorno dell'anniversario di Martin Luther King. Stavano trasmettendo tutti quei discorsi, e non è che io prima non fossi d'accordo, ma sentiti in questo modo facevano un effetto veramente profondo. Mi è successo un sacco di volte, con la radio, di ascoltare una determinata cosa trovandomi per così dire nel posto giusto. In molti di questi luoghi, come a Llano del Rio (una comune socialista nel deserto che è durata dal 1915 al 1917), c'è molta fede, superficiale o meno. Non c'è acqua. Sembrerebbe un posto un po' difficile per volerci sviluppare tutti quegli ideali, però c'è chi lo faceva.

Per tutti i modi in cui si possono manifestare le convinzioni, non ce ne sono altrettanti in cui possano venire cancellate. Per esempio il caso ironico della colonia utopica di Kaweah, che viene sbaraccata con la scusa della natura selvaggia.

Beh, la natura selvaggia è affascinante. Per l'uso del suolo e l'arte si possono adottare le stesse argomentazioni: c'è un'idea pura di terra, e un'idea pura di arte; secondo me sono entrambe fallaci e profondamente disturbanti. Io adoro il National Park System, ma molta gente non capisce la politica che ne ha ispirato la creazione, che non risale nemmeno a tanto tempo fa. È una bella fetta della nostra storia, quindi ho cercato di dar luogo a una situazione in cui le persone possano guardare direttamente alle cose e magari reagire in modo diverso da come si aspettavano di fare.

I segmenti su Richmond e sulla Silicon Valley li hai realizzati dopo tutto il resto, vero?

Sì, molto avanti nelle riprese. Parlare di Richmond è più facile, perché a quel punto volevo, come dire, tornare a casa. Nel film non è esplicitato, ma Richmond è dove mio padre ha avuto il suo primo lavoro in fabbrica. E poi volevo tornare anche per altre ragioni: avevo letto delle manifestazioni contro la guerra che avevano avuto luogo fuori della raffineria di Richmond, poi questo editoriale su quanto la gente fosse turbata rispetto alla quantità di petrolio proveniente dall'Iraq ma non rispetto alla questione generale delle compagnie petrolifere, il fatto che il consumo di energia non si esaurisca con il discorso della dipendenza dai paesi arabi. Poi c'è stata una fase in cui ho pensato di finire con Hollywood, tornare a Los Angeles, perché lì ci vivo.

È interessante come Los Angeles si insinui nel discorso in un paio di situazioni, ovvero quando spieghi come Llano Del Rio si trovi ormai alla periferia estrema di Los Angeles, e quando dichiari che la città considerava Eagle Mountain al pari di una discarica.

In buona parte dipende dal fatto che a Los Angeles ci vivo: la California meridionale è stata definita dal mio tragitto quotidiano. Inoltre non c'è dubbio che Los Angeles domini questo territorio, ma è un argomento che davvero non mi interessa più. Semplicemente non era ciò di cui volevo parlare. Fino a che non ho immaginato la struttura cronologica, non avevo un finale.

La parte su Silicon Valley, dove è tutto ben irrigato e il paesaggio è curatissimo, crea un potente contrasto visivo. Fa scattare qualcosa.

A Richmond guardi questa raffineria di sei miglia, è onnipresente in tutte le direzioni, mentre a Cupertino l'architettura del paesaggio è progettata affinché non si noti. In un certo senso è la punta dell'iceberg. Gran parte della tecnologia di queste aziende, la vera e propria infrastruttura di vecchio tipo, non c'è nemmeno. Sembra un'industria pulita.

Infatti questa è stata la mia reazione, l'illusione è che non ci sia un'industria.

Gertrude Stein dice una bellissima cosa nel suo saggio *Reflections on the Atomic Bomb*: «Si ricevono così tante informazioni nell'arco della giornata che si perde il buonsenso. Si ascolta così tanto da dimenticare la naturalezza». La Silicon Valley e la canzone (*Which Side Are You On?*) sono emerse nello stesso momento in termini di lavorazione al montaggio, proprio nella fase in cui stavo montando il negativo. Il montaggio l'ho fatto durante l'estate scorsa, ed era un periodo particolare per finire questo lungo film. È curioso quante persone tendano a collegarlo con la crisi degli alloggi.

E questo non è in sintonia con l'idea della retorica, il fatto che quest'ultima sembri attivare ciò che ti circonda in un dato momento?

Certo, naturalmente, ed è una bella cosa. Ma penso anche che se si parla troppo intorno al film si perde di vista il fatto che sia un film, che è una componente molto importante. Faccio molte più domande a livello personale di quante risposte dia, ma non mi sento un'esperta in nulla, a parte per quanto riguarda le indicazioni stradali. Non mi sento necessariamente nemmeno un'esperta di regia.

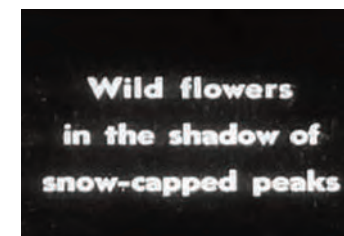
Hai menzionato James Benning come colui che ti ha mostrato la ferrovia di Tehachapi. Hai imparato qualcosa da lui in termini di forma e pratica?

Beh, non è che mi abbia proprio fatto vedere la ferrovia. Ho una delle sue mappe, fra le tante tracciate approssimativamente che possiedo. Ammiro il modo in cui lavora, basato sul tempo e le risorse che ha a disposizione, un metodo che è incorporato nella sua contemplazione del mondo. Ma con James è difficile parlare di apprendimento, mi sembra di impantanarmi. Durante le riprese non è che mi stesse molto in testa. Se pensavo ad altri film, pensavo più ad opere basate su testi, come *News from Home* (1977) o *Speaking Directly* (1973) di Jon Jost. Inoltre guardavo ossessivamente film degli anni '30 e '40, rilievi fotografici, e pensavo al concetto della fotografia che prende il sopravvento sul viaggio. Ho letto i libri di viaggio di John Muir e le memorie di Isabella Bird relativamente all'idea di come raccogliere le proprie percezioni quotidiane. E poi mi ha influenzato molto, pur odiando la parola "poetico", il modo in cui suono e immagine possono muoversi in maniera illogica all'interno, ad esempio, dei film di Bruce Baillie. Anche i video-essay di Robert Frank possono essere davvero illogici.

Pensare che proprio ieri ho visto Home Improvements (1985).

È uno dei miei film preferiti di sempre. Che cosa sono il lavoro personale, l'abilità tecnica, la voce politica, e dove si intersecano? Ammiro tutti questi personaggi, perché hanno portato avanti un lavoro personale: soprattutto coloro che hanno realizzato un corpus che parla a se stesso in modo coerente, questa per me è una cosa molto importante. Non si tratta solamente di singoli film, ma di un gesto complessivo.

"Everybody Knows This Is Nowhere: Lee Anne Schmitt on California Company Town", intervista a cura di Max Goldberg, in «Cinemascope» # 39, Summer 2009, pp. 21-25



Interview with Lee Anne Schmitt

Max Goldberg

How did you begin work on *California Company Town*?

I moved to California from Chicago to go to graduate school in 1998. During that time I went to a lot of these places, but not with the idea of making a film, just more to shoot some photos and try to figure the place out. It's jarring coming from a concentrated city to Southern California. I did my thesis project on Clifford Odets and put this work aside until after I graduated in 2003. The piece about the Tehachapi Loop being so close to the UFW Headquarters was there in 1999. I was interested in combining those two spaces, but the larger scope of the project took a while. It was probably a year into shooting it that I realized it would be as long as it is.

It's interesting that you maintained that connection between the Tehachapi Loop and the UFW Headquarters, since it's really one of the only places in the film where you draw a clear geographic relation.

It was important to push the idea, at least a couple of times in the film, that some of these things are very close to each other and that their histories are touching, because they all are kind of next to each other.

Or on top of each other.

Or replacing each other. That was very much at the beginning, knowing I wanted an old ghost town, a tourist town. Darwin was one of the first places I knew really well; I used to go out there all the time. It's where the Sierras go into the desert, and you drive right past Darwin in that transition. I reshot it a few times. My first encounter there was like many of my encounters when I started shooting. In a lot of places I did actually have to crawl through a fence to get in. Halfway through shooting Darwin the first time, this guy pulls up in a reconditioned Volkswagen with this huge ZZ Top beard and a giant dog. At first he said, "You're not allowed to be here," and by the end he was serving me herbal tea in this old reconfigured house. People would constantly seem one thing and then be another. Everyone has a weird story about how they ended up as the caretaker of an abandoned town.

Even though you don't include it in the film, you can sense all that anecdotal history in the background.

One of my fears was doing a quirky California thing, but I have this whole collection of maps people drew for me. It's probably apocryphal, but more than one desert guy drew me a map on how to go the back way to China Lake. There's supposedly a town where they moved people out in a week. Everyone says that all the cars are still there, which doesn't make any sense. I have all these maps of dirt roads that don't correspond to anything I can find.

Was it always clear to you that you didn't want to use a map as a framing device?

The film is chronological now, but at some point I did move regionally trying to do the same thing. But there were certain things that just didn't make sense when I was shooting, and the chronology ends up working better. I think it's frustrating for some people, but I also think it's really useful to feel disoriented. If you're in the film's experience, I

think you realize that the information's not accumulating towards anything all that tangible, but that it's just kind of accumulating and building up. I tried to structure it so it makes sense at 80 minutes, but it could go on in a lot more detail. The first voiceover I wrote was 40 pages of anecdotes and information about things like the breakdown of water legislation, land legislation, homesteading acts.

It seems like the accumulation of all these stray historical fragments correlates with the form of using this windup Bolex camera where you only have a 30-second limit. Is it accurate to say the film is also about you interacting with this machine?

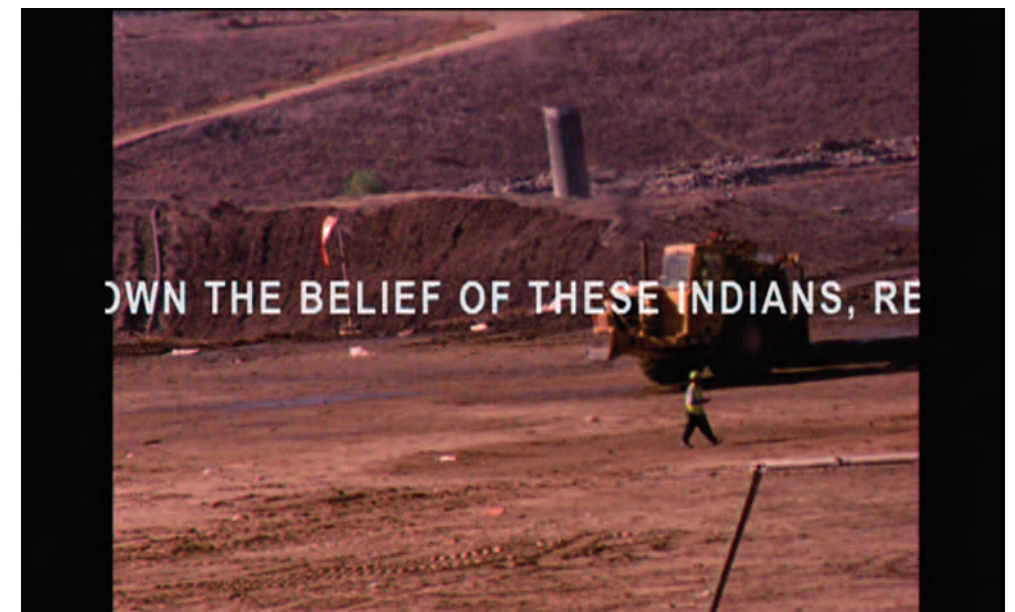
Sure, I mean there are a lot of economies that were just part of the project. Shooting with a Bolex, or later when I was shooting with an SR-2, film is expensive, and you're very aware of trying to cover something in a specific way, as comprehensively as you can. I would say that I lost most of my favourite shots of the first year of editing at some point and replaced them with longer shots, shots that are maybe a bit more banal.

What kind of effect do you think that has?

Well, I think the romance of the abandoned town can really be seductive, so this is that second phase of a relationship where you get past the initial excitement and get into the things you don't know. There is footage that I shot in the very early stages that I kept, but my shooting changed as I looked at more and more archives and different projects that tried to do something comprehensive through still photographs, like the WPA photographs or even something like William Eggleston's Los Alamos project. People will ask why I have so many long shots, and there are only two shots that are one or two minutes long. It's interesting the way people perceive the time of it.

I wonder how much of that just has to do with not seeing many people in the frame. It's funny, I never thought of that until it was almost done. I have a lot of video interviews with people, but it never even occurred to me to cross the two. I knew that I mostly wanted people to be in an archive or in the remnants that they left behind.

I want to talk about your voiceover, since it sounds like you went through different phases and at some points even considered not using it. It furnishes the material with a reflective distance, and it's interesting how introducing a woman's voice into this landscape affects our sense of how it has previously been viewed and used.



What were your priorities in terms of the writing itself and your reading of the script?

Writing as simply as possible is really important to me—to me, that's always the sign of good writing. I knew it was important it be my voice, and I knew it was important to give a sense that I had travelled shooting these things, but I didn't want it to be a travelogue. I would watch the footage and speak into a sound device and cut that into the film, then transcribe it, and then copyedit it. For a year, that was the writing process, and then I went through and changed the order and did the same thing from that text. A lot of times the grammar of the text wouldn't fit the grammar of the film. I sent it to a couple of people I trust to copyedit, and in some cases I actually went with the less correct grammar because the rhythm felt better. And then finally, I went into the studio and recorded one version and cut that in, and then had to do another version and did more editing for tempo. It was a huge process. I get a little stymied in terms of its being a female voice because at some fundamental level, it's a female voice because it's my film. I hesitate to read it as this very political act for it just to be a woman's voice, but it's true that it's somewhat rare to hear a female voice speaking political text that's not identity-based.

Can you talk a little more about your use of archives? I heard Rick Prelinger talking the other day about the archive as a site of active engagement, and it made me think of your film.

As part of the process of researching I went to the National Archives in Maryland; I think everyone should spend a week there. For one, you can. You can look at all this firsthand material, and there's so much about it that's fascinating. Just the way things are grouped together is interesting. Everything come from different sources, and the National Archive keeps the cataloguing system of whatever collection it comes from—so there's thousands of different cataloguing systems. It's almost impossible to move directly towards something. Then there's the stuff on the back of the photographs, the stuff Dorothea Lange wrote on her proofs, the stuff the archivist wrote in the '40s, the stuff subsequent archivists have done, the stuff that was or wasn't considered important.

Watching the film, I definitely have the sense that you're exploring how these documents reveal themselves over time. In the Westwood sequence, you include the handwritten caption under the photograph of the strikebreakers, and it's moving imagining this hand so close to the events.

I'd love to do a project that does a lot more with the archiving thing. There's something revelatory about these layers of people and how they saw things—and they're histories that aren't even that old. In the museum in McCloud, they had junk that had been left behind, so there were all these private property signs and signs that were put up when the river got contaminated. They just put it in the museum because they put anything in the museum—anything with the McCloud name. It's the same thing with some of the houses in Trona or Darwin. They're archives of someone's life that nobody cared about. Even they didn't care about them. They would leave their bills, family photos, and you're wondering: How does this get left behind? I'm sure there was a logic, and you have to be really careful not to make a lot of assumptions at every point. One thing about the decision as to whether or not to include voice is that images can be really seductive, and you need ways to counterpoint and complicate people's reactions.

In the McCloud photograph, you focus on the faces of a few African-American and women workers. In that case, you're pointing towards these contingencies of history without even verbalizing them.

Yeah, and when you see something like that you wonder: How did that work? What happened four years later? In the footage from the internment camp in Manzanar, there's a

talent show and all these Japanese women are dancing in blackface. It's actually very easy to read in some ways: that's what happens, people get turned on each other. But it definitely complicates this reading of villains, victims, and heroes. It's not that simple at all. I think there's a little bit of a myth that when you humanize things, you understand them better. Sometimes when you humanize things, really and honestly, it gets harder to understand, but in useful ways. So I was always trying to choose something that would be a little bit difficult to close off or get behind.

How does opening the film with Bush's voice work in that sense?

Sometimes I think that's a mistake. What interests me is that nothing he says in that section is wrong. The reason I chose it is that he actually provides a very useful topic sentence for the film. You know, it is America's tradition, and if you believe in a certain morality, he's right. Except that we haven't lived up to that morality, ever. But he's talking about the same legacy that I'm referencing in the film. The rest of the speech—it's on the fifth anniversary of the war—is much easier to parse in terms of the specific historical moment. Rhetoric really interests me, the way that language lives in different ways.

There's something interesting about it being a radio signal too, that it's in the air for you to run into. And with the archival material, it's travelling in time and space to meet you where the film is.

I think space and time can sometimes just let you hear things. I remember when I was driving around Fontana, which is another Kaiser town, on Martin Luther King Day. They were playing all these speeches, and it's not like I didn't agree with the texts before, but I heard it in this way that was really profound. A lot of times with the radio, I was in a really interesting place to hear things. There's so much faith, foolhardy or not, in a lot of these places, like Llano Del Rio [a socialist commune in the desert which lasted from 1915–1917]. There's no water there. If you're out there it seems a really difficult place to want to set all these idealistic thoughts, but people did.

For all the ways beliefs can manifest, though, there are just as many ways they can be erased. There's the irony, for instance, of the utopian society in Kaweah being cleared out under the guise of wilderness.

Well, wilderness is fascinating. You get into the same discussions with use and art: There's a pure idea of land, and a pure idea of art, and I think both of them are flawed and deeply troubling. I love the National Park System, but so many people don't understand the politics of how it was created, and it wasn't even that long ago. It's a huge part of this history, so you try to create a situation where people can look at things and maybe have a different response than they expect.

You did the Richmond and Silicon Valley segments after the rest, right?

Yes, very late in the shooting. Richmond's easier to talk about, because I did kind of want to come home. It isn't really in the film, but Richmond is where my father had his first job, that was his first industry. And I wanted to come back for other reasons: I had been reading about these protests about the war outside the Richmond plant, and I read this editorial about how people were really upset about this Iraqi oil coming in and not so upset about the general issues with the oil companies, that energy consumption isn't entirely about dependence on Arab nations. There was a phase when I thought I was going to end up in Hollywood, back in Los Angeles because that's where I lived.

It's interesting how Los Angeles creeps in there in a couple of places—when you explain that Llano Del Rio is now the outer edge of the Los Angeles commute and how the city was considering Eagle Mountain as a landfill site.

Some of that was probably just organic to my living in Los Angeles: the day drive set some parameters in Southern California. There's no question that Los Angeles also dominates

a lot of Southern California, but I just fell out of love with that argument. It just didn't seem to be what I was talking about. Until I figured out the chronological structure, I didn't really have the ending.

It's such a powerful graphic contrast, moving to Silicon Valley where everything is well-watered and the landscape is manicured. It makes something click.

In Richmond you can look at this six-mile refinery and it's omnipresent in every direction, and so much of the landscaping in Cupertino is meant to blend in. It's the tip of the iceberg in a way. Most of the technology of those companies, the actual old-school infrastructure, isn't even there. It seems like such a clean industry.

Right, that was my response, that there's this illusion that there is no industry.

There's this great Gertrude Stein quote from the essay, "Reflections on the Atomic Bomb:" "Everyone gets so much information all day long that they lose their common sense. They listen so much that they forget to be natural." Silicon Valley and the song [Which Side Are You On?] came at the same time in terms of being put into the edit, and it was done as I was cutting the actual negative. I was cutting the negative last summer, and that was a really particular time to be finishing this long film. It's interesting how a lot of people want to relate the film to the housing crisis.

Doesn't that go along with this idea of rhetoric, how it seems to activate what's around you at that moment?

Sure, of course, and that's great too. But I think if you talk too much about what the film is you lose sight of it being a photograph film, and that's a big part of it. I'm asking a lot more questions personally than I'm answering, but I don't feel like an expert in anything, other than driving directions. I don't even necessarily feel like a filmmaking expert.

You talked at the screening about James Benning showing you the Tehachapi Loop. What lessons have you drawn from him in terms of form and practice?

*Well, he didn't really show me the Loop. His is one of the many badly drawn maps that I have. I admire the way he makes work, the way he does it on his own time and resources. It's incorporated into his contemplation of the world. But with James it's hard to talk about the lessons—I get kind of bogged down. He wasn't on my mind much shooting it. When I thought of films, I was thinking more about text-based films, like *News from Home* (1977) or *Speaking Directly* (1973) by Jon Jost. And I was looking obsessively at '30s and '40s work, survey photographs, and the idea of photography taking over journeys. I read John Muir's travel books and Isabella Bird's memoir for that idea of how you gather daily perceptions. And then, I hate using the word poetic, but the way sound and image can move in illogical ways in something like Bruce Baillie's films was influential. Robert Frank's video-essays too, they can be really illogical.*

*I actually just saw *Home Improvements* (1985) yesterday.*

It's one of my favourite pieces ever. What is it about personal work, craft, political voice, and where do those intersect? I admire all these people because they made their work: especially these people that made a body of work that speaks to itself pretty consistently, that's really important to me. It's not just about individual films, but more of an overall gesture.

"Everybody Knows This Is Nowhere: Lee Anne Schmitt on California Company Town", interview by Max Goldberg, in *Cinemascope* # 39, Summer 2009, pp. 21-25

Per la prima volta in Italia la personale di una delle artiste e cineaste statunitensi più interessanti soprattutto per il suo lavoro, quasi sempre in 16 mm, legato al pensiero politico, all'esperienza personale e al paesaggio americano.

Lee Anne Schmitt è stata ospite in importanti istituzioni internazionali come il MoMA, il Getty Museum, il Centre Pompidou mentre i suoi film sono stati proiettati a festival come Viennale, CPH:DOX, Oberhausen, Rotterdam, BAFIC, Filmmaker e FID Marsiglia.

Alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema Lee Anne Schmitt presenterà tutti i suoi film e parteciperà a un incontro con Rinaldo Censi, curatore della personale.

This is the first retrospective in Italy dedicated to Lee Anne Schmitt, one of the most interesting artists and film-makers in the US. She works mostly with 16mm film, dealing with themes such as political thought, personal experience, and the American landscape. Her work was exhibited in important international institutions, such as MoMA, Getty Museum, and Centre Pompidou. Her films were screened at the Viennale, CPH:DOX, Oberhausen, Rotterdam, BAFIC, Filmmaker and FID Marseille.

The Pesaro Film Festival hosts a complete retrospective of her films. Lee Ann Schmitt will introduce all the screenings and will take part in a talk with Rinaldo Censi, the retrospective curator.

Filmografia/Filmography:

2017 *Purge This Land* (80') [Teatro Sperimentale 20 giugno 16,45]

2017 *The Farnsworth Scores* (20') [Teatro Sperimentale 17 giugno 16,45]

2014 *womannightfilm* (6') [Teatro Sperimentale 17 giugno 16,45]

2015 *Williams Lake* (14') [Teatro Sperimentale 20 giugno 16,45]

2012 *Three Stories* [Teatro Sperimentale 18 giugno 15,30]

2012 *Company Town Remix* (14') [Teatro Sperimentale 19 giugno 16,00]

2011 *The Last Buffalo Hunt* (76') [Teatro Sperimentale 18 giugno 15,30]

2010 *Bowers Cave* (14') [Teatro Sperimentale 18 giugno 15,30]

2008 *California Company Town* (76') [Teatro Sperimentale 19 giugno 16,00]

2005 *The Wash* (20') [Teatro Sperimentale 19 giugno 16,00]

2003 *Awake and Sing* (42') [Teatro Sperimentale 17 giugno 16,45]

2002 *Nightingale* (14') [Teatro Sperimentale 17 giugno 16,45]

2000 *Las Vegas Director, Cinematographer, Editor, Producer* (7') [Teatro Sperimentale 17 giugno 16,45]



PURGE

THIS

LAND

FILM BY

LEE ANNE SCHMITT

A Super 8 film still showing a person standing in a room with a large window, looking out at a colorful, abstract landscape. The image is overlaid with horizontal lines.

Super 8
Claudio Caldini

Vedere per la prima (ultima) volta

Karianne Fiorini e Gianmarco Torri

*Tutto ciò che era direttamente vissuto
si è allontanato in una rappresentazione*

Dopo due anni di silenzio torna la sezione Super8.

Per chi non c'era: la sezione è dedicata a cineasti/cineaste che abbiano scelto il formato Super8 come strumento principale (se non esclusivo) della propria pratica artistica, che lo abbiano utilizzato in passato e che lo utilizzino ancora nel presente.

L'invito è quello di curare uno o più programmi dei propri film, per presentarli e proiettarli personalmente in mezzo al pubblico, nel loro formato Super8 originale.

Né passatismo né feticismo, ma la volontà di stimolare una riflessione sulla verità del cinema, sulla sua esperienza, sulle sue diverse forme, sull'esistenza possibile e attuale di un cinema a passo ridotto che il mercato costringe a percepire come obsoleto.

L'aspetto performativo e relazionale tipico del Super8, formato maneggevole e portatile, che si presta a proiezioni casalinghe e/o in luoghi alternativi (come scrive lo stesso Caldini in un articolo del 1978 riportato all'interno del testo di Pablo Marín, v. *ultra*), e che unisce e attraversa amatoriale e sperimentale in una forma di presentazione quasi necessariamente intima e amicale, torna a essere al centro dell'esperienza.

Nelle edizioni precedenti, abbiamo ospitato Giuseppe Baresi, Livio Colombo, Philippe Cote, Helga Fanderl, Jaap Pieters, John Porter e Giulia Vallicelli.

Quest'anno dedichiamo un ampio omaggio a Claudio Caldini, cineasta argentino che sarà per la prima volta in Italia. Attivo in Super8 fin dall'inizio degli anni '70, Caldini porterà le sue pellicole originali (come già prima di lui Giuseppe Baresi, Livio Colombo, Philippe Cote, John Porter e Giulia Vallicelli), per presentarci due programmi dei suoi film e una performance dal vivo con tre proiettori Super8, e discuterne col pubblico.

Sarà un'occasione rara di visione e di incontro¹.

Un momento di autenticità da conservare nella memoria degli occhi e del corpo.

Nell'era in cui tutto sembra disponibile e ripetibile in digitale, vi invitiamo a vedere per la prima (e forse ultima) volta i film di Claudio Caldini.

¹ The rare experience è il titolo di un panel che si è tenuto alla conferenza annuale dell'AMIA (Association of Moving Image Archivists) nel 2018 a Portland (OR), concentrato sulle opportunità e le problematiche che nascono quando, per scelta o necessità, si decide di proiettare l'originale d'archivio di una pellicola. Formula assai lontana dalla recente moda spettacolare del re-enactment, la simulazione e rimessa in scena manierista e perbenista del cinema sperimentale, a uso e consumo di gallerie e mercanti d'arte, che sparge un odore di formalina e di morte su ciò che era destinato a essere vivo e radicalmente altro. Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche.

Seeing for the first (last) time

Karianne Fiorini e Gianmarco Torri

*Everything that was directly lived has moved away
into a representation*

After two years, the sidebar Super8 is back.

For those who weren't there: Super8 is a space for film-makers who chose the Super8 format as the main (if not exclusive) instrument to carry out their artistic practice, either in the past or in the present.

They are invited to curate one or more programmes of their films, present them personally to the audience, and screen them in their original Super8 format.

It is not about misoneism or fetishism; it is a willingness to stimulate a reflection on the truth of cinema, its experience, its various forms, and the possible and actual existence of a small-gauge cinema that the market has confined to the obsolete.

The Super8 is a wieldy, portable format that lends itself to projections at home or alternative places (as Caldini himself pointed out in a 1978 article quoted in Pablo Marín's text, see below); it unites and crosscuts the amateur and the experimental thanks to a type of almost necessarily intimate, friendly presentation. Its performative and relational implications are now back at the core of the Super8 experience.

In the previous editions, we welcomed Giuseppe Baresi, Livio Colombo, Philippe Cote, Helga Fanderl, Jaap Pieters, John Porter, and Giulia Vallicelli.

This edition is entirely dedicated to Claudio Caldini, an Argentine film-maker whose films will be seen in Italy for the first time. Caldini – like Giuseppe Baresi, Livio Colombo, Philippe Cote, John Porter, and Giulia Vallicelli did before him – will bring along his original films, some of which date back to the early 1970's, that will be presented in two screening programmes and a live performance with three Super8 projectors. Meetings with the audience are also part of his programme.

It will be a rare viewing and meeting experience.ⁱ

A moment of authenticity to preserve in the memory of our eyes and our body.

In the era in which everything seems available and repeatable in digital format, you're invited to see for the first (and possibly last) time the films made by Claudio Caldini.

ⁱ The Rare Experience is the title of a panel held at the annual AMIA (Association of Moving Image Archivists) conference in Portland, OR in 2018 that discussed the opportunities and problems that arise when, by choice or out of necessity, an archive original film is projected. This approach is far from the recent spectacular trend of re-enactments, the mannerist, priggish simulation and staging of experimental cinema for the benefit of art galleries and art dealers that smells like formalin and death on whatever was destined to be living and radically other. Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche.

Claudio Caldini

Quando ero bambino, il cinema equivaleva quasi a una lingua madre. Mio padre girava film di famiglia in 16mm, cosa che non era tanto frequente nell'Argentina degli anni Cinquanta. Il primo film che ho visto era probabilmente la ripresa di una passeggiata dei miei genitori con mio fratello prima ancora che fossi nato io. Mio padre inoltre collezionava pellicole in 35mm scartate dal circuito commerciale. Più di tutto gli piacevano i musical. Quindi materiali e strumenti del cinema hanno fatto parte dei miei giochi, e nel 1968 ho cominciato a girare in Super8.

Quando nel 1971 ho iniziato a studiare allo Instituto Nacional de Cinematografía, avevo già realizzato un corto di finzione di ispirazione autobiografica e alcuni esercizi documentari in Super8. Lì mi sono reso conto che, più che farmi strada nell'industria del cinema, ciò che mi interessava era approfondire un cinema personale. Mi incuriosivano anche l'animazione e i processi tecnici, quindi ho trovato una sintesi nel cinema sperimentale.

Il mezzo del Super8 presenta delle limiti che io ho trasformato in possibilità espressive: i miei film sono una testimonianza di questa ricerca. In contesti nuovi, applicavo processi noti, ma andavo anche contro il manuale di istruzioni della macchina da presa. Nel far ciò la tecnica si è trasformata in un concetto, mentre la stringa di fotogrammi ha rivelato la sua poetica particolare. Il Super8 è una miniatura, e la dimensione piccola è bella, anche se quando si parla di approccio estetico le dimensioni del supporto sono meno importanti della fotografia, che merita di essere considerata al pari delle altre arti.

Trasformare idee ed emozioni in percezioni e generare nello spettatore il processo inverso è sempre stato, razionalmente o intuitivamente, il mio obiettivo. Alcuni dei miei film possono sembrare naturalistici o pittorici, ma i loro elementi vengono costantemente trasfigurati: questo modo di articolare le immagini induce tanto un sogno ad occhi aperti quanto una riflessione.

La nostalgia non mi interessa, il Super8 è una macchina del tempo innestata sul pilota automatico. Io lo uso sempre come se fosse la prima volta, spazzando via le idee preconcepite. 40 anni fa pensavo di fare un cinema del futuro, oggi – a profezia avverata – la sfida è costruire un'immagine e un linguaggio contemporanei facendo ricorso a una tecnologia del passato.

Claudio Caldini

In my childhood, cinema was almost equivalent to a mother tongue. My father filmed home movies in 16 mm, something not usual in Argentina in the 1950s. The first movie I saw was probably the record of a walk of my parents with my brother before I was born. In addition, my father collected 35 mm reels discarded from commercial circulation. His favourites were the musical ones. The materials and instruments of the cinema were part of my games. In 1968 I started filming in Super 8.

I had already made an autobiographical fiction short film and some documentary exercises in Super 8 when, in 1971, I started formal studies at the National Institute of Cinematography. There, I discovered that I was looking to explore a personal cinema more than start a career in the film industry. I was also interested in animation and technical procedures, so I found the synthesis in experimental cinema.

As I used the Super 8, I found how to convert the limitations of the format in expressive possibilities; my films are testimony of that investigation. I applied recognized procedures in new contexts and acted against the instruction manual of the camera. In this process, the technique became a concept and the string of frames revealed its particular poetics. The Super 8 is a miniature and small is beautiful, although in the aesthetic approach, more than the size of the support, cinematography matters as a proper name among the arts.

Transforming ideas and emotions into perceptions and generating the inverse process in the spectator was always, rationally or intuitively, my goal. Some of my films appear to be naturalistic or pictorial, but their elements are constantly transfigured: this way of articulating images induces daydreaming as much as it provokes reflection.

I'm not interested in nostalgia; the Super 8 is a time machine running on autopilot. I use it as if it were always the first time, and at the same time I discard any preconceived idea. 40 years ago I thought I was making a cinema for the future. Today, when the prophecy has been fulfilled, the challenge is to build a contemporary image and language with a technology from the past.

Costruzioni spirituali A proposito dei film di Claudio Caldini

Pablo Marín

Rifacendosi a un brano della *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno, si può dire che Claudio Caldini abbia recentemente formulato una definizione sorprendentemente precisa della propria arte cinematografica. «La coercizione a correre rischi», disse Adorno verso la fine della sua vita, «si attua nell'idea dello sperimentale, che al tempo stesso trasferisce dalla scienza all'arte il consapevole disporre dei materiali, contro l'immagine di un procedere inconsciamente organico»ⁱⁱ.

[...]

Il cinema apparentemente semplice di Caldini può, in pratica e quasi interamente, definirsi come l'arte del padroneggiare la macchina da presa. È l'arte dell'operatore provetto: l'idea di sperimentale di Adorno, e più espressamente la semplice comprensione che alla base di ogni rottura c'è sempre una padronanza delle regole. Qui la cosa è istantanea: vedere uno qualsiasi dei film di Caldini e capire che il suo processo creativo si basa sull'atto del filmare, seguito solo molto dopo da quello del montare (quando non viene realizzato il montaggio in fase di ripresa o piano sequenza, ovvero un processo di montaggio inseparabile dall'azione della macchina da presa). Il rilievo che ha ciò che potremmo chiamare *l'atto del cogliere* coincide con l'idea di cinema di Caldini intesa come attività di visione assolutamente diretta – idea che, lungi da quanto sostenuto da certi programmi realisti, è sempre stata più o meno consapevolmente al cuore dell'avanguardia – da una posizione che, in cambio, è rivelatrice dell'evoluzione di un linguaggio cinematografico separato da qualsiasi forma di sistematizzazione.

[...]

«Il cinema è un'arte dell'operatore di macchina e dell'immagine come epifania», ha dichiarato Caldini pubblicamente, come per proporre questo magico, straordinario secondo momento dell'epifania al fine di recidere eventuali legami con più banali concezioni del quadro. Quindi la sua difesa della creazione visiva non ha molto a che fare con una sorta di "oggettività decisiva" dell'immagine filmata in quanto documento, bensì il contrario. L'enfasi nel filmare risponde a un interesse, insistente, che mira alla poetizzazione della naturalezza preesistente al mondo cinematografico. E se il cinema non riesce a regolare i conti con essa, a ricrearla, a disarmarla, a immaginarla, allora perché affrontarla? La risposta di Caldini a queste domande di carattere estetico, che fanno riferimento all'ideologia della tecnica, sta nelle sue proposte, superficialmente variegata ma coerenti con una sorta di filosofia della composizione che fa invece riferimento alla sintesi creativa della macchina da presa.

[...]

Ma chiariamo fin dal principio: il "provetto filmare" di Caldini non riguarda soltanto la professionalizzazione della tecnica cinematografica, perché va un passo oltre, riconoscendola e mettendola in rapporto con una più ampia strategia, organica, fluttuante. Si potrebbe dire mettendola in rapporto ma poi sganciandola, dato che la principale sensazione derivante dai suoi film è quella di un caos controllato. O meglio, di un caos contenuto. Perché praticamente non c'è spazio per l'apprendimento empirico, nella concezione di questi film realizzati interamente, esclusivamente con l'"instabile" formato Super8 e Single8. Contrariamente alla gran parte della produzione mondiale che usa questi formati ridotti, comodamente assestata sullo stile diaristico e su un disinteresse per l'estetica, la composizione e la struttura in Caldini propugnano una complessità che va a sua volta considerata, in questa prospettiva tecnologica, una sorta di manifesto su come raggiungere il massimo gesto con il minimo mezzo.

In tal modo, i film di Caldini in Super8 e Single8 lanciano una sfida al loro stesso universo. E al di là dei rischi posti da un progetto estetico così atipico (il problema maggiore è stato, per molti anni ormai perduti, l'assenza delle giuste condizioni tecniche per mostrarli in modo corretto nel formato originale: il "tutto o niente" che caratterizza la pellicola invertibile), questi film ormai sono tutto tranne che fragili, per impiegare un termine ricorrente quando si parla di formati substandard. Sono film che resistono, e si è tentati di dire che c'è qualcosa di immateriale nella loro salvaguardia e conservazione, una forma di giustizia veramente poetica. Ma non c'è bisogno di andare così lontano, perché fa tutto parte dello stesso concetto di cinema come forma d'arte personale. In ogni caso e in ogni confronto, Caldini propone sempre lo stesso rapporto con gli elementi cinematografici basandosi su un'economia dell'azione che risponde a una necessità e anche a una riflessione formale (sempre che valga la pena separare i due processi). Caldini non filma tanto per girare, non filma per vedere che cosa succede, e non lo fa se l'immagine non gli dice qualcosa (il suo disinteresse per il lavoro di laboratorio, in termini sia di post-produzione sia di alterazioni visive, ne è un'ulteriore prova). In breve, Caldini non filma per sorprendere se stesso ma si potrebbe dire quasi il contrario, sorprende se stesso per filmare. Che cosa significa? Tanto per cominciare, e non per fare un insipido gioco di parole, significa soprattutto che l'attivazione della macchina da presa è l'ultima fase di una sequenza di pensiero molto precisa e profonda: riflette sull'immagine, la crea in conformità con l'ambiente, la cerca (aspettandola o provocandola), e la cattura. E la sorpresa è niente di più o di meno che la sorpresa delle possibilità. La capacità di riconoscere i limiti del controllo, e di spingerli sempre più avanti in modo coerente. Ciò non va confuso però con un atteggiamento rigido e soffocante nei confronti del processo creativo; anzi, fa pensare a una posizione che sta all'estremo opposto, che ricorda più un esercizio di pazienza, di fiducia. Chiunque abbia visto Caldini in azione può confermare che nel suo ambiente di lavoro sono privilegiate la calma sull'agitazione e la riflessione sull'azione continua. Un corpus di opere basate sul contrario della disperazione; ciò che è trascendentale sembra eterno e smaterializzato – nel senso che le sue virtù e la bellezza sembrano andare ben oltre – e sembra essere esistito fin dai primordi.

[...]

Allo stesso tempo, Il lavoro di Caldini è la storia di una vita inseparabile dal processo creativo, intrecciato con una straordinaria sensibilità che decide di non trattenere nulla. Di qui la mancanza nella sua filmografia di collegamenti con il tradizionale concetto di avanzamento o raffinamento, tecnico o concettuale. Ciò che vi troviamo sono invece stadi diversi, raggruppamenti di opere, atmosfere, lavori che dialogano fra loro negli anni, costanti fra serie o studi facilmente identificabili, quasi quanto le stagioni dell'anno (per utilizzare un'analogia per certi versi vicina all'autore). [...]

Un viaggio nel passato. Nel 1978, parlando del Super8 in «Guia Heraldo del Cine», Caldini ha detto: «Le produzioni in Super8 non devono rispondere a sindacati di tecnici. O di attori, distributori, esercenti. Non devono passare attraverso la censura, né pagare tasse. Il Super8 impone un altro tipo di rapporto con il cinema, dalla concezione alla proiezione. Accede a circuiti di visione ignoti. Quali? Quelli che immaginano, e fanno accadere, gli autori. Sono loro che decidono quale tipo di film fare, il tipo di pubblico, e come raggiungerlo. Un grado di autodeterminazione che per molti professionisti sarebbe una benedizione. Il Super8 esige la riscoperta delle possibilità del commercio. I veterani del 35mm si lamentano dicendo che oggi chiunque può fare un film, ma il punto invece è proprio questo».

Si dice che dietro ai cineasti sperimentali ci sia una difesa della libertà inconquistata del dilettante ("L'amatore come autore"), dell'imprevedibile, degli infiniti meandri di una forma d'arte che, alla fine dei conti, è varia tanto quanto le persone che vi si cimentano. A modo suo – rigoroso, attento, sensibile, formale – Claudio Caldini ha costruito una delle più lucide e impegnate difese di questo scampolo di territorio cinematografico invitto e non sfruttabile, un'azione personale di fronte a un mondo esterno in costante tumulto.

[...] Parlando di ciò che lo ha influenzato artisticamente, Caldini ha ricordato «prima ancora di imparare a parlare, l'immagine di mia madre che mi tiene in braccio, con mio padre e mio fratello, sotto un salice sulla riva del fiume Luján». Anni prima, riflettendo sulla propria posizione estetica nel suo testo introduttivo come giurato di un festival cinematografico, ha evocato Adorno: «La parola "sperimentale" si richiama all'idea di laboratorio; significa l'applicazione di conoscenze preesistenti a materiali e procedure, e la successiva verifica dei risultati, che porterà poi a una nuova scoperta. Non va confuso con il semplice operare degli strumenti. L'esperimento ha luogo in un contesto». Si potrebbe dire che l'arte cinematografica di Caldini riguardi la comprensione di questi estremi e del vasto spettro che vi si frappone. Dal sentimento astratto (precognitivo, visto da una prospettiva adulta limitata) al piano d'azione; dall'impulso non verbale alle procedure strutturate.

E così avviene che la carriera di Caldini – coltivata e difesa con pazienza e determinazione sovrumane nella sua estrema lucidità ma anche incontenibile irrazionalità – si faccia latrice della semplicità di ciò che è puro, comprese le imperfezioni che delineano come si conviene quanto è impreciso e torrenziale. Nel suo lavoro, così simile a una costellazione tascabile – e, ad ogni nuova visione, sempre meno simile a una filmografia, con le durate, i formati, le colonne sonore che ci fanno vedere il cinema come qualcosa di preumano – gli elementi di base (mdp, pellicola vergine, luce) funzionano secondo valori assoluti. All'interno del suo contesto non ci sono

variazioni inattese; come se il processo creativo cinematografico fosse, nelle sue mani, più un'attività naturale che una pratica artistica e (parzialmente) tecnologica.

ⁱEstratti da Pablo Marín (a cura di), *Spiritual Constructions. On Claudio Caldini's Films*, in *Claudio Caldini: Experimental Films 1975-1982*, Antennae Collection, New York, 2012 [per gentile concessione di Pablo Marín, ringraziamenti a Claudio Caldini].

ⁱⁱ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, ed. it. a cura di F. Desideri e di G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, Prefazione, pp. 3-62



Spiritual constructions

On Claudio Caldini's Films

Pablo Marín

Drawing on a passage in Theodor W. Adorno's Aesthetic Theory, Claudio Caldini came close, in a recent text, to a surprisingly precise definition of his cinematographic art. "The need to take risks," Adorno stated towards the end of his life, "is actualized in the idea of the experimental, which—in opposition to the image of the artist's unconscious organic labour—simultaneously transfers from science to art the conscious control over materials."

[...]

Caldini's seemingly simple cinema can be practically and almost entirely defined as the art of the mastery of a movie camera. It is the art of the skilled operator: Adorno's idea of the experimental, and more expressly, the simple understanding that behind every rupture there lies, inevitably, a mastery of the rules. And this is instantaneous here. To see any of Caldini's films and to understand that his creative process is based in the act of filming, and only followed, much later, by editing (when this is not specifically in-camera editing; that is, an editing process inseparable from the action of the camera). In this prominence of what we might call the act of capture, Caldini privileges the idea of cinema as an activity of absolutely direct vision—an idea that, far from claimed by certain realist agendas, has always been, consciously or not, at the heart of the avant-garde—from a position that, in turn, tells of the evolution of a cinematic language divorced from any sort of systematization.

[...]

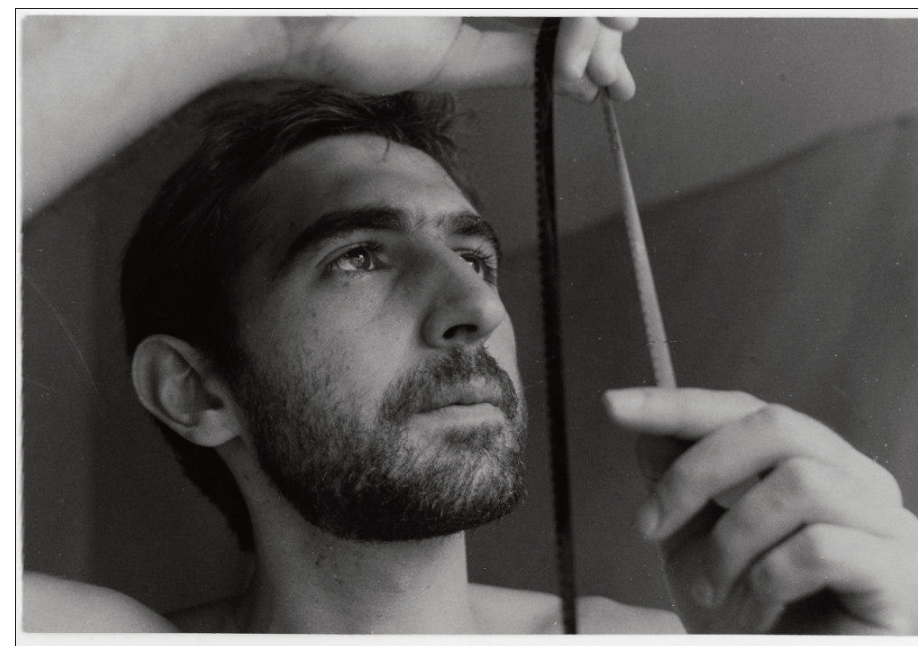
"Cinema is an art of the cameraman and the image as epiphany," Caldini once stated publicly, as if proposing this magical, extraordinary second moment of epiphany in order to cut possible ties with more banal conceptions of the frame. Thus his defence of visual creation does not have much to do with any sort of "decisive objectivity" of the recorded image as document, but rather quite the opposite. The emphasis on filming responds to an interest, demanding, of course, in the poeticization of that which is pre-existent to the cinematic world. And if cinema cannot settle scores with it, recreate it, disarm it, imagine it, then why take it on? Caldini's answer to these aesthetic questions—which refer to the ideology of technique—can be found in his proposals, superficially varied but united in a sort of philosophy of composition that points to the camera's creative synthesis.

[...]

But let it be clear from the outset: Caldini's "skilled operation" is not only about the professionalization of cinematic technique, as he goes one step further by recognizing and engaging it within a larger, organic and fluctuating scheme. Or one could say, by engaging it and disengaging it, since the principal sensation of his films is of a controlled chaos.

Or better yet, of a contained chaos. For there is practically no space for "trial and error" in the conception of these films made completely and exclusively in the "unstable" Super 8 and Single 8 formats. In contrast to the greater part of global production in these reduced formats, focused almost comfortably in a diary-style, often unconcerned aesthetic, Caldini's use of composition and structure proposes a complexity that must in turn be seen, from this technological perspective, as a sort of manifesto of how to achieve a maximum gesture through a minimal medium.

In this way, Caldini's Super/Single 8 films challenge their own universe. And beyond the risks of such an atypical aesthetic project (the main problem with his films was, during several lost years, the lack of the technical conditions necessary to exhibit them correctly in their original format: this all or nothing of reversal film), these films are currently anything but fragile, to use a term frequently associated with such sub-standard formats. These films resist, and one is tempted to suggest that there is something of the immaterial in their protection and preservation. A kind of truly poetic justice. But we need not go so far, for it is all part of the same concept of film as a personal art form. In every instance and struggle, Caldini proposes the same relationship with the cinematic elements, based on an economy of action that responds to formal necessity and also meditation (if it is worth separating these two processes). Caldini does not film for the sake of filming, he does not film to see what happens, he does not film if the image does not speak to him (the lack of interest in his films for laboratory work, both in terms of post-production and visual alterations, is an inevitable point in this sense). In short, Caldini does not film to surprise himself, but rather, one could say that he proposes to do the opposite, to surprise himself in order to film. What does this mean? To begin with, and far from being an insipid play on words, this means, above all, that the activation of the camera is the last step in a very precise and profound thought sequence: he thinks of the image, creates it in accordance with the environment, looks for it (waits for it or pro-



vokes it), and captures it. And the surprise is nothing more or less than the surprise of the possibilities. The ability to recognize the limits of his control, and to consistently push them even further. But this should not be confused with a rigid and suffocating attitude towards the creative process; on the contrary, it suggests a position at the opposite extreme, which all too closely resembles an exercise in patience, in confidence. Anyone who has seen Caldini in action can confirm that his work environment privileges calm over agitation and reflection over continuous action. A body of work based on anti-despair, what is transcendental appears eternal and dematerialized in the sense that its virtues and beauty seem to reach far and beyond, and it seems to have existed since the beginning.

[...]

Caldini's work is, at the same time, the story of a life inseparable from creation, bound up with an extraordinary sensitivity that resolves to hold nothing back. Hence there is no possible link in his filmography with the traditional idea of progress or refinement, be it technical or conceptual. What does exist are distinct stages, groupings among his films, climates, dialogues over the years, series or studies with constants almost as identifiable as the seasons of the year (to use an analogy in certain respects close to Caldini).

[...]

A journey to the past. Caldini, speaking about Super 8 in the *Guía Heraldo del Cine* in 1978: "Super 8 productions are not accountable to any technicians' union. Nor to artists, distributors, or exhibitors. Nor do they have to pass by the censor of the moment. Or pay taxes. Super 8 imposes another relationship with cinema, from conception to screening. It allows unknown exhibition circuits. Which ones? Those that the creators imagine and make happen. They are the ones who decide what kind of film to make, their audiences, and how to reach them. A self-determination that many professionals would bless. Super 8 demands the re-discovery of the possibilities of the trade. The 35mm veterans sigh: 'Nowadays anyone can film...' And that's exactly what it's all about."

It is said that behind every experimental filmmaker lies a defense of the still unconquered liberty of the amateur ("The amateur as auteur"), of the unpredictable, of the infinite twists and turns of an art form that is, when all is said and done, as varied as the people who engage it. In his own way—rigorous, attentive, sensitive, formal—Claudio Caldini has constructed one of the most lucid and committed defenses of this last, unconquered and un-exploitable cinematic territory, as a personal act in the face of an outside world in constant tumult.

[...]

Listing his influences, Claudio Caldini once wrote, "Before I learned to speak: the image of my mother holding me in her arms, together with my father and brother, under a willow tree on the banks of the Luján River." In another instance, years earlier, he closed his introductory text as a film festival jury member by reflecting on his own aesthetic position, along the lines of Adorno: "The word 'experimental' harkens back to the idea of the laboratory; it means the application of prior knowledge to the materials and procedures and the subsequent verification of the results, which will then lead to a new discovery. It is not to be confused with the mere operation of the instruments. The experiment occurs within a context." One could say that Caldini's cinematic art is about the comprehen-

sion of these extremes and the vast spectrum enclosed between them. From the abstract sentiment (pre-cognitive, seen from a limited adult perspective) to the plan of action; from the non-verbal drive to structured procedures.

And so it is that Caldini's career—cultivated and guarded with superhuman patience and determination, in its massive lucidity but also in its overpowering irrationality—suggests the simplicity of what is pure; including all the imperfections that befittingly delineate what is imprecise and torrential. In his work, so like a pocket-size constellation—and with each new vision, so unlike a filmography, with its running times, formats, and soundtracks, that make us see cinema as something pre-human—the basic elements (camera, unexposed film, light) function according to absolute values. Within its own context, there are no unexpected variations; it is as if the cinematic creative process were, in his hands, more of a natural activity than an artistic and (partially) technological practice.

ⁱExcerpts from *Spiritual Constructions. On Claudio Caldini's Films*, by Pablo Marín, in *Claudio Caldini: Experimental Films 1975–1982*, Antennae Collection, New York, 2012. [Courtesy of Pablo Marín, thanks to Claudio Caldini].



Programma 1

[Sala Pasolini 19 giugno 17,30]

Aspiraciones (1976, 6' 15")
Vadi-Samvadi (1981, 7')
Ofrenda (1978, 2' 30")
Un enano en el jardín (1981, 12')
S/T (2007, 3')
El devenir de las piedras (1988, 14')

Programma 2

[Sala Pasolini 20 giugno 17,30]

Gamelan (1981, 12')
La escena circular (1982, 8')
Ventana (1975, 4')
Baltazar (1975, 3' 15")
A través de las ruinas (1982, 8' 14")
Lux Taal (2009, 8' 20")

Programma 3

[Centro Arti Visive - Pescheria 21 giugno 21,30]

Projection Performance:

Fantasmas Cromáticos (2012, 25')

Film in bianco & nero, tre proiettori, suono pre-registrato e sintetizzatore.

Fantasmas cromáticos opera attraverso i sistemi di fotografia a colori arcaici, non ricostruendo il risultato bensì scomponendolo. È un requiem per la civiltà del petrolio, con l'onnipresenza dell'automobile e l'impossibile fuga verso il mondo della natura.

Black and white film, three projectors, pre-recorded sound and synthesizer.

Chromatic Ghosts operates through the primitive systems of color photography; it does not reconstruct its result but it decomposes it. A Requiem for the civilization of oil: the omnipresence of the automobile and an impossible escape to the natural world.

Claudio Caldini è nato a Buenos Aires nel 1952 e ha iniziato a realizzare film sperimentali dal 1970. Nel 1971 ha iniziato gli studi presso il Centro Experimental dell'Istituto Nacional de Cinematografía di Buenos Aires e ha seguito i seminari di Alberto Fischerman (1977), Werner Nekes (1980) e Werner Schroeter (1983). Ha lavorato come lighting designer a teatro e nei concerti per poi diventare curatore di cinema e audiovisivi presso il Museo de Arte Moderno di Buenos Aires dal 1998 al 2004, e membro di giuria, nel 2003, dell'International Short Film Festival Oberhausen. Ha ricevuto i seguenti riconoscimenti: il Premio Leonardo del Museo Nacional de Bellas Artes (1997); il Gran Premio al III Festival Franco-Latinoamericano de Video Arte per il suo lavoro *Heliografía* (1994) e il Primo Premio alla Primera Semana del Cine Experimental, ARCO '91 per *El devenir de la piedras* (1991).

Claudio Caldini was born in Buenos Aires in 1952. He began making experimental films in 1970. In 1971, he began his studies at the Buenos Aires Centro Experimental of the Instituto Nacional de Cinematografía. He also attended the seminars of Alberto Fischerman (1977), Werner Nekes (1980), and Werner Schroeter (1983). After working as lighting designer for the theatre and music concerts, he became film and audio-visual curator at the Museo de Arte Moderno (1998-2004). In 2003, he was jury member at the International Short Film Festival Oberhausen. He was awarded with the Leonardo Prize of the Museo Nacional de Bellas Artes (1997); the Grand Prize at the III Festival Franco-Latinoamericano de Video Arte for *Heliografía* (1994); and the First Prize at the Primera Semana del Cine Experimental, ARCO '91 for *El devenir de la piedras* (1991).

Filmografia / Filmography

2019: *Calendario de luvias* (10' 25", HD video)

2018: *Rosoideae* (4'20", HD video)

2016: *Rolf Gelewski, spiritual dancer* (14', super 8, HD). *Un nuevo día* (segunda edición) *Lecturas para Tomás Sinovcic* (16', video HD)

2015: *Sin título s/t 2015* (6 min, Super 8, HD, 2K). *Deadline* (1 min, super 8, HD, 2k). *Night Flight* (in collaborazione con Michael Snow, videoinstallazione di Nuit Blanche Toronto, Canada, 7 horas, HD)

2013: *4:3 Cine sin película* (performance con 4 o 6 proiettori Super 8, film loops, tracce magnetiche e sintetizzatore)

2012: *Kafka Fragments* (film performance ispirata all'opera omonima di György Kurtág). *Fantasmas Cromáticos* (performance con 3 proiettori Super 8, pellicole in b/n, filtri colorati e sintetizzatore).

2011: *Bay of Bengal* (performance con 3 proiettori Super 8, film loops, tracce magnetiche e sintetizzatore analogico). *Suite para piano de juguete y proyectores super 8* (30', in collaborazione con la pianista Fabiana Galante, con due proiettori Super 8)



8, film loops, perforazioni dal vivo, tracce magnetiche registrate e riprodotte durante la performance.

2010: *H R Z N T* (performance con 3 proiettori Super 8, film loops e processi elettronici del suono). *Tamil Nadu View* (performance con 5 proiettori super 8, film loops e 8 tracce magnetiche preregistrate). *Generador óptico de señales cromáticas* (performance con 5 proiettori Super 8, film loops e suono elaborato dal vivo).

2009: *Television Noise* (performance con tre proiettori e film loops con tracce magnetiche preregistrate). *Lux Taal* (8' 20", Single 8. minidv, DVD).

2008: *La República (diarios 2001/2003)*, (14 min. Video 8, DVD).

2007: *S/T Sin título 2007* (2min. 40', super 8).

2005: *Prisma* (7min. Single 8, DVD), Glenfiddich artists in residence programme.

2004: *Momento de simetría* (CdRom) sull'edizione del 1973 del poema concreto di Arturo Carrera.

2001: *Un nuevo día* (10:30 min. 16 mm, super 8, S-VHS), realizzato grazie alla Beca Fundación Antorchas, 1998.

1998: *Antología fantasma* (40 min. super 8, DV CAM, Betacam SP) Produzione: Fundación Novum (CIEVYC).

1996: *Estudio al Estilo Veneciano* (60 min. S-VHS) realizzato per l'opera omonima composta e diretta da Claudio Baroni. CEOB, Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón. Presentata Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

1993: *Heliografía* (5 min. single 8, U-MATIC SP).

1992: *Consecuencia* (3 min. single 8, U-MATIC SP).

1990: *Simulacro* (3 min. super 8, U-MATIC SP). *Ofrenda*, versione estesa in video, 4:17 min, U-MATIC SP)

1988: *El devenir de las piedras* (14 min. super 8).

1986: *Escuela de payasos* (3 min. super 8). *Esta me la vas a pagar* (7 min. Super 8). Realizzati per la compagnia teatrale El Clú del Cláun.

1982: *A través de las ruinas* (7 min. single 8). *La escena circular* (10 min. super 8). *Templo cerrado* (3 min. super 8).

1981: *Vadi-Samvadi* (remake, 8 min. super 8). *Gamelan* (12 min. super 8). *Un enano en el jardín* (35 min. super 8).

1980: *Edgardo Giménez, desde el comienzo* (20 min. super 8). Documentario sulla retrospettiva dell'artista presso il Museo de Arte Moderno di Buenos Aires.

1979: *The Dream Boat* (10min, super 8)

1978: *Ofrenda* (2:30 min. Super 8). *Cuarteto* (20 min. super 8). *La Construcción* (20 min. Super 8). Documentario sull'espressione plastica con materiali tessili.

1977: *2das Jornadas del Color y la Forma* (2 x 12 min. super 8). Attività del Museo de Arte Moderno di Buenos Aires coordinata da Mirtha Dermisache. *Macbeth* Co-realizzazione: Robertino Granados. (20 min. super 8). *Almuerzo en la hierba* (12 min. super 8).

1976: *1ras Jornadas del Color y la Forma* (24 min. super 8). Attività del Museo de Arte Moderno di Buenos Aires coordinata da Mirtha Dermisache. *Vadi-Samvadi* (12 min. super 8). *Aspiraciones* (10 min. super 8).

1975: *Film-Gaudí* (7 min. single 8). *Baltazar* (4 min. single 8). *Ventana* (4 min. single 8).

1974: *El fin de la infancia* (10 min. super 8). *Homenaje a Henri Rousseau* (7 min. s8)

1972: *Escalera* (3 min. super 8). *Ella es un Arco Iris* (5 min. super 8).

1971: *5 Aspectos 5* (15 min. super 8). *Animación 1 y 2* (7 min. super 8).

1970: *Límite* (17 min. super 8). *Descúbranse* (15 min. super 8).



Corti in mostra

Corti in Mostra

Animatori italiani oggi

Best in Shorts. Contemporary Italian Animation

a cura di/by Pierpaolo Loffreda

Quinta edizione della sezione CORTI IN MOSTRA della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Si tratta di una rassegna non competitiva (allestita attraverso una selezione accurata), riservata anche quest'anno ad opere inventive ed emozionanti realizzate recentemente da autori italiani di cinema d'animazione: "Animatori italiani oggi".

CORTI IN MOSTRA propone quest'anno i lavori più recenti di alcuni fra i più grandi animatori italiani di oggi, noti e apprezzati anche fuori dal nostro paese, e diversi film brevi realizzati da autori giovani, provenienti da scuole e corsi di cinema che dedicano particolare attenzione all'animazione, o impegnati ad operare in proprio, in maniera artigianale. Tutti loro lavorano praticamente in casa, per molti mesi o anche per anni, al fine di esprimere se stessi, e di mostrare, di solito nei festival, lavori di grande fantasia e inventiva. Sono film diversissimi fra loro per linguaggio, stile, tecniche di realizzazione (dalle soluzioni tradizionali del disegno realizzato a mano allo stop motion con pupazzi, dalle provocazioni multimediali alla pura sperimentazione visiva), ma tutti sanno dare, crediamo, un'idea del livello di vitalità, creatività, innovazione e ricerca che molti autori da noi sono in grado di esprimere, nonostante la pochezza dei mezzi a disposizione e soprattutto l'ostracismo che a loro viene riservato dal sistema Italia, particolarmente avaro nei confronti della circolazione di opere d'ingegno anche nel campo audiovisivo (ma perché non programmare, almeno ogni tanto, dei corti d'animazione d'autore su una delle reti tv pubbliche italiane del digitale terrestre?). Anche nel settore della circolazione delle opere dei nostri autori vorremmo intervenire, come già abbiamo fatto in passato. Ci piacerebbe avviare nuove collaborazioni in tal senso, per far vedere in giro opere straordinarie che altrimenti rischiano l'oblio.

La rassegna CORTI IN MOSTRA – Animatori italiani oggi si è avvalsa quest'anno della collaborazione fondamentale dell'Accademia di Belle Arti di Urbino, dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Urbino, del Fano International Film Festival

Watch out for the fifth edition of the sidebar BEST IN SHORTS at the Pesaro International Film Festival. A non-competitive, accurately selected section, 'Contemporary Italian Animation' is dedicated this year too to inventive, moving works realized by Italian animation film-makers over the past few months. This year, BEST IN SHORTS features the latest films by some of the greatest Italian animators of today who are also well-known abroad, as well as several shorts made by young animators who come from film schools and courses that devote special attention to animation or those who work on their own, the way crafts workers used to. All of them practically work at home for many months, even years, in order to express themselves and present films of great imagination and inventive, usually at festivals. These films are extremely diverse in terms of language, style, and techniques, which include hand drawing, stop motion, multimedia provocations, and pure visual experimentation. We believe all of them render the idea of the level of vitality, creativity, innovation, and research that many film-makers in our country are able to express in spite of the paucity of means and especially the ostracism exerted by the Italian establishment at their expense. In fact, the latter is particularly tight-fisted as regards the circulation of original works including in the audio-visual field (why doesn't at least one of the public digital terrestrial television stations broadcast art-house animation shorts?) We would like to be able to influence the circulation of our film-makers' works as we did in the past. We wish we could start working together in this sense, so that audiences see extraordinary works that risk falling into oblivion.

BEST IN SHORTS – Contemporary Italian Animation was made possible this year thanks to the fundamental partnerships with the Academy of Fine Arts of Urbino, the Istituto Superiore per le Industrie Artistiche of Urbino, and the Fano International Film Festival.

Partecipano alla edizione 2019 della rassegna CORTI IN MOSTRA in programma al Teatro Sperimentale il 21 giugno alle ore 15 i film:

BLISS di Laura Arcangeli, 2018, 3'
LE NOZZE DI POLLICINO di Beatrice Pucci, 2019, 6'
ROBHOT di Donato Sansone, 2017, 6'
BAVURE di Donato Sansone, 2018, 5'
SUGARLOVE di Laura Luchetti, 2018, 10'
REMEMBER di Angelica Bergamini, 2018, 2'
PER TUTTA LA VITA di Roberto Catani, 2018, 5' 30"
LOOKING BACK di Salvatore Delle Femmine, 2018, 2' 30"
ECLIPSE di Gabriele Genova, 2018, 1' 15"
NINNOLA di Alessandra Marin, 2018, 0' 45"
STORY di Antonio Iandolo, 2019, 3' 30"
THE DARKER LIGHT di Andrea Bonetti, 2019, 8'
DON GIOVANNI di Gianluigi Toccafondo, 2017, 3' 30"

Roberto Catani

Una personale

Pierpaolo Loffreda

Dopo quella riservata a Beatrice Pucci, quest'anno dedichiamo una personale completa ad un altro autore d'animazione d'alto rilievo della scena italiana e internazionale (che con la Pucci, fra l'altro, ha una profonda affinità): Roberto Catani. Anche lui si è formato alla Scuola di Perfezionamento dell'Istituto d'Arte di Urbino, dove ha successivamente insegnato per molti anni (ora è docente di laboratorio presso la sezione multimediale del Liceo Artistico "Mengaroni" di Pesaro), e anche lui realizza i suoi cortometraggi in modo assolutamente artigianale, libero, indipendente, con un accurato lavoro di disegno e colori. Con metodo, rigore e fantasia. Quindi non possiamo stupirci se i suoi film non solo molti (ci vogliono anni per dar vita a queste creature). Ma sono tutti eccellenti. Cinque opere brevi, realizzate dal 1995 ad oggi, più una elaborazione creativa ideata per una grande installazione multimediale romana all'aperto (*La lupa*), ora ricostruita appositamente dall'autore come un corto autonomo (e di forte suggestione, a nostro avviso). Priscilla Mancini, nel suo ottimo libro *L'animazione dipinta* (Tunuè, 2016) ha collocato Catani nell'ambito della "Corrente neopittorica del cartoon italiano" (insieme a Elena Chiesa, Simone Massi, Julia Gromskaya, Magda Guidi, Mara Cerri, Ursula Ferrara, Massimo Ottoni, Andrea Pierri, Gianluigi Toccafondo). Concordiamo senz'altro, anche se, ovviamente, non si può parlare di "scuola" omogenea o di movimento univoco. Ognuno di questi autori ha una poetica ben definita, e diversa da quella dell'altro. Ma la logica del lavoro di tutti può essere rintracciata nell'inventiva pittorico-compositiva e nella grande cultura visiva di riferimento. In particolare nell'operare di Roberto Catani si possono individuare, ci sembra, le influenze di Kandinsky e di Mirò, oltre che (come è stato notato) quelle di Chagall, e, nel cinema, certi passaggi sinuosi-spiazzanti di Lynch. Contano molto la cultura rurale e l'attenzione alla memoria, sia individuale (*Il pesce rosso*, *La testa tra le nuvole*) che anche collettiva (*La sagra*, *La funambola*, *Per tutta la vita*).

Il tratto saliente del cinema di Catani ci sembra essere la continua metamorfosi delle forme e delle figure, in un divenire di trasformazioni senza soluzione. Repentini passaggi temporali si fondono così con quelli emotivi, accompagnati da colori caldi e tratti morbidi, nei primi film, e quindi con toni più duri e freddi. Un ruolo fondamentale è svolto dalla musica, e trova spazio anche la parola, sia nella sua funzione assertiva che in quella evocativa e lirica. Fra le linee tematiche occupano un ruolo significativo l'infanzia (e i suoi traumi, non solo i sogni), il senso struggente degli addii, la malinconia e il rimpianto per le stagioni perdute, le tradizioni popolari autentiche di una cultura contadina conosciuta nell'infanzia o attraverso fonti letterarie e pittoriche. Un corpus solido e coerente, quello del cinema di Roberto, meritatamente apprezzato oggi a livello internazionale.



Roberto Catani

Retrospective

Pierpaolo Loffreda

After the retrospective dedicated to Beatrice Pucci, this year our focus is on an outstanding animator of the Italian and international scene (who nurtures a deep affinity with Pucci, by the way): Roberto Catani. He too was trained at the Scuola di Perfezionamento dell'Istituto d'Arte of Urbino, where he also taught for many years afterwards. He is now a workshop teacher at the Liceo artistico "Mengaroni" in Pesaro. He shares the same approach as Pucci, being an artisanal, free, independent film-maker who realizes his shorts by painstakingly drawing and colouring. With method, rigour, and imagination. Therefore, it comes as no surprise that he has made only five films so far (it takes years to give life to these creatures): excellent shorts, made from 1995 to date, plus a creative reworking of a big Roman multimedia installation in the open air (*La lupa*), now remade by Catani as a self-contained short (and a fascinating one, in my opinion). In her great book *L'animazione dipinta* (Tunuè 2016), Priscilla Mancini classified Catani as a member of the "neo-pictorial movement of Italian cartoon" (along with Elena Chiesa, Simone Massi, Julia Gromskaya, Magda Guidi, Mara Cerri, Ursula Ferrara, Massimo Ottoni, Andrea Pierri, and Gianluigi Toccafondo). We agree, even though it is not really a homogeneous 'school' or univocal movement. Each of these authors has a well-defined poetics, different from each other's. But the sense of everyone's work can be found in a shared painterly and compositional inventiveness and in their deep-reaching visual culture. Namely, the work of Roberto Catani seems to suggest influences from Kandinsky and Mirò besides Chagall (as was already remarked) and, in the domain of cinema, Lynch and some of his sinuous, wrong-footing passages. Rural culture and attention to memory, both individual (*Il pesce rosso*, *La testa tra le nuvole*) and collective (*La sagra*, *La funambola*, *Per tutta la vita*), also play an important role.

We feel that the salient characteristic of the cinema of Catani is the continuous metamorphosis of forms and figures, in a seamless succession of transformations. Sudden time passages blend into emotional ones, accompanied in the early films by warm, sometimes soft colours – the latter turning to colder, harsher tones in the later works. A fundamental role is played by music, and even speech has found some room, both in its assertive function and in the evocative, lyrical one. As far as themes are concerned, there is childhood (with not only the dreams but also the traumas), the heart-rending sense of farewells, melancholy and regret for lost time, and true traditional folklore of the peasant culture with which he came in contact during childhood or by way of literature and painting. The cinema of Roberto Catani presents a solid, consistent body of work, totally deserving the current international acclaim.



Programma/Programme

[Teatro Sperimentale 21 giugno 15,30]

IL PESCE ROSSO, 1995, 1'

LA SAGRA, 1999, 3'

LA FUNAMBOLA, 2002, 6'

LA LUPA, 2006, 5' 30"

LA TESTA TRA LE NUVOLE, 2013, 8'

PER TUTTA LA VITA, 2018, 5' 30"





Re-Framing home movies

IL PROGETTO RE-FRAMING HOME MOVIES I FILM DI FAMIGLIA DALL'ARCHIVIO ALLA VALORIZZAZIONE PUBBLICA

a cura di Karianne Fiorini e Gianmarco Torri

Il progetto *Re-framing home movies* si sviluppa a partire dalla collaborazione di tre realtà italiane impegnate nella salvaguardia e valorizzazione dei film di famiglia: Lab80 / Cinescatti di Bergamo, Associazione Museo Nazionale del Cinema / Superottimisti di Torino, Società Umanitaria / Cineteca Sarda di Cagliari, ed è realizzato con il sostegno di MiBACT e di SIAE, nell'ambito dell'iniziativa Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura.

Il progetto ha avuto fino a oggi due edizioni: *Re-framing home movies / Residenze in archivio* (2017–2018) e *Re-framing home movies / L'eredità ritrovata* (2018 – 2019). Entrambe hanno coinvolto artisti e filmmaker italiani under 35 in percorsi di formazione e di residenza artistica, per sviluppare e realizzare progetti di rielaborazione creativa del patrimonio di film di famiglia e cinema amatoriale degli archivi partecipanti.

In questo modo *Re-framing home movies* ha voluto mettere in atto una strategia culturale finalizzata a promuovere progetti di valorizzazione condivisa e partecipata delle collezioni filmiche amatoriali, e, parallelamente, a offrire percorsi di alta formazione per una rielaborazione consapevole del patrimonio filmico familiare italiano.

L'elemento centrale, distintivo e qualificante di *Re-framing home movies*, così come la sua presa di posizione culturale, è stata la volontà di mettere a disposizione non solo le immagini d'archivio, ma anche gli strumenti concettuali per decifrarle e interpretarle, attraverso un percorso formativo che ha coinvolto – tra artisti, archivisti, storici del cinema e studiosi – alcuni dei massimi esperti italiani ed europei di film di famiglia, e che ha consentito ai partecipanti di elaborare uno sguardo più completo e più complesso sui materiali conservati e sulle storie/vite in essi nascoste.

L'obiettivo formativo è stato dunque quello di fornire ai partecipanti una *cassetta degli attrezzi* che gli consentisse di comprendere in profondità il contesto archivistico e gli strumenti teorici, tecnici e artistici per il riuso di filmati d'archivio amatoriali in progetti di valorizzazione culturale e ricontestualizzazione filmica.

I lavori che ne sono scaturiti, in linea con le migliori aspettative, dimostrano che il percorso offerto, e l'idea che ne è alla radice, è in grado di trasmettere (agli artisti e poi al pubblico a cui i lavori finali sono destinati) il senso e l'intensità di un lavoro di salvaguardia dei film di famiglia, così come la loro enorme importanza per la storia collettiva e per la società italiana, al tempo stesso favorendo riletture personali, creative e profondamente significanti.

In occasione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, nel pomeriggio di domenica 16 ore 15, alla presenza dei curatori del progetto, dei coordinatori dei tre archivi promotori e degli artisti partecipanti, verranno presentati i lavori prodotti nell'ambito delle prime due edizioni del corso:

LA FAMIGLIA, LA PATRIA (Italia, 2018, 35') di Alberto Diana
GLI ANNI (Italia, 2018, 20') di Sara Fgaier
LA STATUA (Italia, 2018, 30') di Giulia Savorani

www.reframinghomemovies.it
info@reframinghomemovies.it

THE RE-FRAMING HOME MOVIES PROJECT HOME MOVIES FROM PRESERVATION TO PUBLIC VALORISATION

curated by Karianne Fiorini e Gianmarco Torri

The project "Re-Framing Home Movies" originates from the collaboration of three different Italian home movie archives: Lab80 / Cinescatti, based in Bergamo, Associazione Museo Nazionale del Cinema / Superottimisti, based in Turin, and the Società Umanitaria / Cineteca Sarda of Cagliari. It is realized with the support of the Ministry of Cultural Heritage and Activities and SIAE, the Italian Society of Authors and Publishers, in the framework of the initiative Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura.

There have been two editions of the project so far: *Re-framing Home Movies / Residencies in archives* (2017–2018) and *Re-Framing Home Movies / Heritage regained* (2018–2019). Both involved Italian artists and filmmakers under 35 years of age in a training and residency path to develop and realise projects of creative re-use of the home movie and amateur film holdings of the participating archives.

In this way, the project *Re-Framing Home Movies* carries out a cultural strategy aiming at sharing and promoting amateur film collections from the participating archives as well as providing high-quality training for young artists, scholars, archivists, and filmmakers.

At the heart of the project lies a desire to give new life to home movie collections through a creative re-interpretation conducted by a new generation of artists.

The distinctive element of *Re-Framing Home Movies*, its cultural statement, is to provide the participants not only the home movie collections, but also the (conceptual and technical) tools to read and interpret them, such as a training course that involved some of the major Italian and European home movies experts among artists, archivists, cinema historians and scholars. This enabled the participant artists and filmmakers to elaborate a more complete and complex point of view on the preserved materials and on the stories and lives that such materials tell/hide.

Therefore, the course's objective was to provide the participants with a 'toolbox' that would allow them to comprehend the archival context and the theoretical, technical, and artistic tools to approach home movies consciously and re-use them within projects of valorisation and artistic recontextualization.

The films and artworks produced along the two editions show that this strategy is successful at conveying the intense meaning of the act of safeguarding the Italian home movie heritage and its importance for the history of Italian society to young artists (and to the final audience of their works) as well as at prompting thoughtful creative and personal re-interpretations.

In the framework of the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, the project curators, along with the coordinators of the three promoting archives and the participant artists and filmmakers, will present a selection of the works realized during the first two editions in the afternoon of Sunday, June 16th:

LA FAMIGLIA, LA PATRIA (Italia, 2018, 35') di Alberto Diana
GLI ANNI (Italia, 2018, 20') di Sara Fgaier
LA STATUA (Italia, 2018, 30') di Giulia Savorani

www.reframinghomemovies.it
info@reframinghomemovies.it



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

SIAE DALLA
PARTE
DI CHI
CREA



ILLUMINA
CEPPI PROVERBI PER I QUANTI, PER LE CUCINE

Lab 80 film



ASSOCIAZIONE
MUSEO NAZIONALE
DEL CINEMA



SOCIETÀ UMANITARIA
CINETECA SARDA
C.S.C. CAGLIARI

Il muro del suono

Suoni e immagini oltre il muro

a cura di Anthony Ettore

Non ho un rapporto musicale con la musica ma cinematografico. Quando compongo non parto quasi mai da un pensiero musicale ma dalla visualizzazione di una scena che in quel momento ritengo abbia un messaggio importante da darmi. A volte questa scena scaturisce dalla realtà che osservo con gli occhi, altre volte da quella meno didascalica che osservo con la mente. In entrambi i casi il suono è già là, basta intercettarlo e tradurlo in musica prima che svanisca. Le cose più belle che ho composto sono ovviamente quelle mi sono sfuggite. (Marco Fagotti)

Il cinema è stupore e meraviglia, intreccio emotivo e libertà. (Stefano Ghittoni)

Earthset è il nostro nome. Letteralmente "tramonto di terra". Si tratta di un'immagine, un pensiero che racchiude in sé il concetto stesso di prospettiva e, quindi, di spettatore. Spettatore dinnanzi ad un qualcosa che avviene, si dispiega e che si percepisce anzitutto con gli occhi. E dagli occhi tracima verso una sinestesia che si fa suono, si fa vibrazione e musica che si muove per immagini, paesaggi sonori. Earthset è, in sostanza, una visione. E alla visione torniamo, con la sonorizzazione de *L'uomo meccanico*. (Earthset)

Il cinema può significare essere altrove, anche farsi trasportare da suoni e immagini che si incontrano di fronte a noi per la prima volta e si connettono tra loro nell'inconscio tragitto dagli organi percettivi al cervello, agendo sull'anima. (Matteo Uggeri aka Barnacles)

Il set in Realtà Virtuale degli Uochi Toki è, di fatto, Cinema Improvvisato dove testi, suoni e disegni realizzati ed assemblati al momento creano una linea narrativa che trascende la programmaticità e diventa reale in modo differente per ogni spettatore. Si potrebbe definire: Cinema dell'Istante. (Uochi Toki)

Immagini e musica: una continua e reciproca evocazione del ritmo inconscio. (Bruno Dorella)

È tempo di cessare il rosicchiamento dello schermo, e con esso la grossolana idea di cinema che vi è congiunta come una malattia terminale. Bisogna che il cineasta diventi un disseppellitore e un cacciatore di fantasmi, per proiettare l'anacronismo nella storia del cinematografo e restituirgli finalmente la possibilità di brillare. Vogliamo essere presuntuosi sino al punto di massima umiltà, e non abbiamo timore nell'affermare che i film sono ad oggi soltanto una consolazione. Se il cinema per come lo conosciamo è un'invenzione senza futuro, il cinema a venire (vivente?) è l'ombra danzante di una realtà improrogabile. (La Camera Ardente)

Sounds and images beyond the wall

by Anthony Ettore

With music I don't entertain a musical relationship, but a cinematic one. When I compose, I almost never depart from a musical thought but from the visualization of a scene that I feel it's sending an important message at that moment. At times, this scene derives from the reality I can see with my eyes; at other times, from the less illustrative one that I see with my mind. In both cases, the sound is there already, you only need to capture and translate it into music before it vanishes. The most beautiful things that I have composed are obviously those that eluded me. (Marco Fagotti)

Film is wonder and marvel, emotional twist and freedom. (Stefano Ghittoni)

*Earthset is our name. Literally, the earth going down. It is an image, a thought that encapsulates the very notion of perspective and, therefore, of viewer. A viewer in front of something that happens, plays out, and is perceived, chiefly through the eyes. From the eyes, it spills over into a synaesthesia that becomes sound, vibration, and music, which then moves through images and soundscapes. In essence, Earthset is vision. And to vision we go back with the live soundtrack of *The Mechanical Man*. (Earthset)*

Cinema may mean to be elsewhere, even be transported by sounds and images that we encounter for the first time and then connect between each other in the unconscious journey from the organs of perception to the brain, operating on the soul. (Matteo Uggeri aka Barnacles)

The VR set of Uochi Toki is actually Improvised Cinema. Texts, sounds, and drawings made and assembled together on the spot create a storyline that transcends any programmatic character, becoming real in a different way for each viewer. It could also be defined "Cinema of the Instant." (Uochi Toki)

Images and music: a continuous and mutual evocation of the unconscious rhythm. (Bruno Dorella)

It is time to give up nibbling at the screen, along with the gross idea of cinema that is joined to it like a terminal disease. The film-maker should become a disinterrer and a ghost hunter to project the anachronism of film history and finally restore its possibility of shining. We want to be arrogant to the point of maximum humbleness; we are not afraid to state that films have only been consolatory so far. If cinema as we know it is an invention without future, then the (living?) cinema to come is the dancing shadow of an undelayable reality. (La Camera Ardente)

Earthset

lunedì 17 giugno

Sonorizzazione "L'uomo meccanico"

La sonorizzazione di *L'uomo meccanico* è nata all'interno del Progetto Soundtracks 2018, nato per approfondire un percorso volto a sviluppare l'incontro tra musica ed immagine, con specifico riferimento ai film muti dei primi del '900. *L'uomo meccanico* (1921) di André Deed è il primo film di fantascienza/horror prodotto in Italia ad oggi disponibile di cui la Cineteca di Bologna è riuscita a restaurare l'ultima bobina rimasta al mondo. Per la sonorizzazione gli strumenti inscrivono il progetto in un filone riconducibile al post rock e al noise, ma gli inserti armonici dodecafonici, esatonali e dissonanti, riportano alla ricerca sonora della musica classica contemporanea.

Earthset è un quartetto alt-rock bolognese composto da Luigi Varanese, Costantino Mazzoccoli, Emanuele Orsini ed Ezio Romano. Insieme dal 2012, dopo l'esordio del 2015 con il concept album *In a State of Altered Unconsciousness* e l'EP *POPISM* del 2017, nel 2018 partecipano al workshop Soundtracks del Centro Musica di Modena, curato da Corrado Nuccini (Giardini di Mirò). Nell'ambito del progetto, sotto la supervisione del tutor Nicola Manzan (Bologna Violenta/Ronin), realizzano la sonorizzazione del film muto *L'uomo meccanico*. Da questa esperienza nasce un tour che li porta a presentare la sonorizzazione lungo tutto il territorio nazionale.



The live soundtrack of The Mechanical Man was born out of the project Soundtracks 2018, whose goal was to promote the dialogue of music and images with special reference to silent films of the early 20th century. André Deed's film (1921) was the first sci-fi/horror movie produced in Italy and still available. The Cineteca di Bologna managed to restore the last reel existing in the whole world. During the live event, the instruments refer to a musical genre reminiscent of post-rock and noise, but the harmonic dodecaphonic, hexatonic, and dissonant inserts remind us of the acoustic research conducted in contemporary classic music.

*Earthset is an alt-rock quartet from Bologna composed of Luigi Varanese, Costantino Mazzoccoli, Emanuele Orsini, and Ezio Romano, formed in 2012. After their 2015 debut concept album *In a State of Altered Unconsciousness* and the 2017 EP *POPISM*, in 2018 they participated in the workshop Soundtracks at the Centro Musica in Modena conducted by Corrado Nuccini (Giardini di Mirò). Within this project and under the supervision of tutor Nicola Manzan (Bologna Violenta/Ronin), they realized the soundtrack for the silent film *The Mechanical Man*. The show is travelling all across Italy.*

Marco Fagotti

martedì 18 giugno

Luca Fagotti - La camera ardente

SATELLITE presenta *Onda, nel cosmo dell'occhio*, una composizione audio-visuale sviluppata modellando il suono attraverso lo sguardo di registi che da diversi luoghi del pianeta si sono relazionati in qualche maniera con l'essenza del mare. Muovendo da frammenti sonori marini, trasfigurati mediante un lavoro di destrutturazione compositiva, Marco Fagotti attraverserà le suggestioni visive invitando lo spettatore ad oltrepassare il concetto tradizionale di ascolto e visione mediante una specie di "immersione sincretica". L'atlante assemblato da La Camera Ardente è il controtipo della composizione, quando si spalanca in figura proprio mentre vien meno la nitida immagine.

Marco Fagotti è un compositore mutevole, attratto dalla sperimentazione tra luce, suono e parola. Nel suo percorso ha scritto per cinema e teatro. Inoltre ha teorizzato e praticato forme performative basate sulla percezione multisensoriale del suono. Lo supporta nelle stesse ritmiche il musicista Luca Fagotti.

La Camera Ardente è un progetto di ricerca cinematografica curato da Giorgiomaria Cornelio e Maurizio Marras che ospita un catalogo di materiali e conversazioni rifacentisi ad un solo gesto comune. Così, alludendo al cinema, si vuole alludere ai suoi precedenti e alle sue diserzioni.



SATELLITE presents Onda, nel cosmo dell'occhio, an audio-visual composition whose sound was developed following the gazes of film-makers that, from different places worldwide, established a relationship with the essence of the sea in some way. Departing from sound fragments of sea, transfigured by deconstructing composition, Marco Fagotti plunges the audience into visual suggestions. It is an invite to overcome the conventional notions of listening and watching through a sort of 'syncretic immersion.' The atlas made by La Camera Ardente provides a figurative counterpoint just as the images get blurred.

Marco Fagotti is a fickle composer attracted by experiments between light, sound, and speech. He was a writer for film and drama. He also theorized and practised forms of performance based on a multisensorial perception of sound. The rhythm is provided by the musician Luca Fagotti.

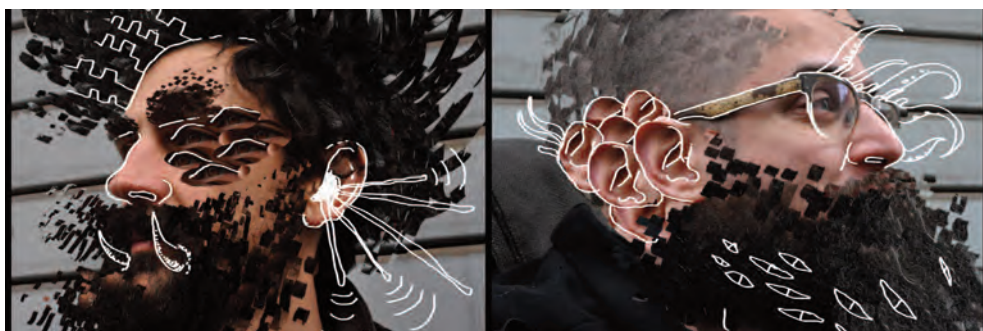
La Camera Ardente is a project of film research curated by Giorgiomaria Cornelio and Maurizio Marras that works on a consistent catalogue of materials and conversations. By alluding to cinema, they intend to allude to its precedents and desertions.

Uochi Toki VR (Realtà Virtuale) Live Set

mercoledì 19 giugno

Gli Uochi Toki vogliono porsi come una linea trasversale, una forma laterale che sviluppa interazione con l'ascoltatore che cerca, trova, vuole indipendentemente da suggerimenti e algoritmi. In questo senso il loro disco *La Magia Raccontata da Una Macchina* esce in formato di libro di illustrazione/fumetti con download code. La scrittura della storia narrata è di Napo, come la voce registrata che la legge e i disegni del libro a fumetti (in questo caso con lo pseudonimo di Lapis Niger), mentre la sonorizzazione, gli ambienti, i beats e l'elettronica che sorreggono la lettura, sono di Rico.

Gli Uochi Toki nascono nel 2002, quando Rico e Napo, già attivi nei Laze Biose, incontrano Fele e decidono di formare un nuovo gruppo. La prima uscita è *Vocapatch* (2003). Dell'anno successivo è invece l'omonimo *Uochi Toki*, che prosegue sulla strada dell'album precedente, lavorando sulla sperimentazione e lanciando la provocazione dell'abnorme numero di tracce dell'album, ben 81. Nel 2007 il gruppo viene messo sotto contratto dalla Wallace Records che pubblica il loro quarto album, *La chiave del 20*. Tra il 2009 e il 2015 pubblicano altri nove dischi. *La Magia Raccontata da Una Macchina* è il loro ultimo lavoro.



Uochi Toki aim to be a transversal line, a lateral form that develops some interaction with an audience who seek, find, and desire regardless of recommendations and algorithms. This is why their record La Magia Raccontata da Una Macchina was released in the format of a comics/illustrated book including a download code. Napo wrote the narrative comment and did the voice-over as well as the illustrations in the comic book (under the nickname of Lapis Niger), while Rico authored the soundtrack, the ambiances, the beats, and the electronic music that support the reading.

Uochi Toki began in 2012, when Rico and Napo, both active in Laze Biose, met Fele and decided to found a new band. Their first release was Vocapatch (2003). A year later, they released Uochi Toki, following up on the debut album, i.e. working on experimentation and provoking the system with an exceedingly high number of tracks – 81 of them. In 2007, the band signed a contract with Wallace Records, who published their fourth album, La chiave del 20. 2009 through 2015 they released nine records. La Magia Raccontata da Una Macchina is their latest work.

SERATA REALIZZATA IN COLLABORAZIONE CON AGENZIA DI PLASTICA

Barnacles suona Brakhage

giovedì 20 giugno

I quattro film astratti di Brakhage, maestro del cinema sperimentale, colpiscono lo spettatore con una raffica di colori dal ritmo ipnotico e travolgente. Barnacles (Matteo Uggeri) elabora su queste immagini le sue alchimie sonore: ritmi ossessivi e melodici ronzii "drones & drums". Musicare questi film è un'operazione blasfema: se Brakhage non ha messo musiche sui propri film è perché non la voleva. Perciò la sonorizzazione è una lotta piuttosto che una collaborazione. Sono stati effettuati brani molto ordinati, ritmici, basati su loop ed estremamente stratificati, ed è sorprendente vedere come si realizzino delle connessioni involontarie, inaspettate, tra suoni e immagini...

Barnacles è il più recente progetto di Matteo Uggeri, attivo musicalmente dalla metà degli anni '90 sotto varie sigle, e membro dal 1999 del gruppo di inclassificabile sperimentazione tra rock ed elettronica Sparkle in Grey. Parallelamente ai dischi proposti a proprio nome e spesso in collaborazione con altri artisti, incentrati su field recordings e atmosfere ditate ricche di spunti melodici votati a una malinconia mai disperata, con Barnacles Uggeri esplora i territori del ritmo e della ripetizione. Sotto il nome di Barnacles ha pubblicato tre album.



The four abstract films by Stan Brakhage, the master of experimental cinema, strike the audience with a rapid sequence of colours and their hypnotic, overwhelming rhythm. Upon these pictures, Barnacles (Matteo Uggeri) reworks his acoustic alchemies: haunting rhythms and melodic hums, "drones & drums." Adding a soundtrack to these films is a blasphemous action: if Brakhage did not put music into his films, it is because he did not want to. Therefore, adding a live soundtrack to them is less a collaboration than a fight. Barnacles will play very orderly, rhythmical, extremely layered pieces based on loops. It is surprising to see how involuntary connections are then created between sounds and images...

Barnacles is the latest project by Matteo Uggeri, who has been playing music since the mid-1990's under various names. Since 1999, he has also been a member of Sparkle in the Grey, a band of unclassifiable experimentation between rock and electronic music. He signed several records with his name, often in collaboration with other artists, that are made of field recordings and dilated atmospheres filled with melodic clues and a never-despairing melancholy. At the same time, with Barnacles (three albums released so far) Uggeri explores the territories of rhythm and repetition.

SERATA REALIZZATA IN COLLABORAZIONE CON AGENZIA DI PLASTICA

sonorizzazione "Le révélateur"

Da tempo Tiresia stava pensando di sonorizzare *Le Révélateur*, un film sperimentale e allo stesso tempo estremamente lirico di Philippe Garrel. Quando la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema lo ha proposto, il duo ha subito accettato di confrontarsi con questo viaggio psicologico, onirico ma anche fortemente allegorico, figlio della sua epoca (il film è del 1968) ma anche anticipatore dei movimenti a venire degli anni '70. Originariamente il film di Garrel è muto, terreno ideale per l'elettronica psichedelica di Stefano Ghittoni e la chitarra liquida di Bruno Dorella, che scrivono appositamente una colonna sonora per questo piccolo capolavoro cult da riscoprire.

Bruno Dorella collabora da anni con alcuni importanti gruppi del rock indipendente italiano tra i quali i Bachi da Pietra e i Ronin di cui è anche fondatore e per il quale si esibisce con la chitarra. Nel 2016 ha preso parte alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro con il duo Ovo che ha sonorizzato dal vivo *Frankenstein* di James Whale. Stefano Ghittoni è un dj, un produttore musicale e radiofonico. Da sempre affascinato dal cinema, produce dal 2012 il programma Comizi d'amore su Radio Popolare Milano, cura l'etichetta discografica Intervallo e dal 1998 incide dischi dietro la sigla The Dining Rooms. È stato cantante del gruppo psichedelico Peter Sellers and The Hollywood Party.



Tiresia have been thinking of adding a soundtrack to Philippe Garrel's Le révélateur, an experimental but also very poetic film, for a long time. When the Pesaro Film Festival suggested they do so, they agreed without hesitation to challenge this psychological, oneiric, but also allegorical journey that is a child of its age (1968) while at the same time foreshadowing the movements of the 1970's. Originally, Garrel's film was silent: the ideal terrain for the psychedelic electronic music of Stefano Ghittoni and the liquid guitar of Bruno Dorella, who wrote a soundtrack ad hoc for this little masterpiece to be rediscovered.

Bruno Dorella has worked for years with important bands of the Italian indie rock scene, including Bachi da Pietra and Ronin (for which he is a co-founder and guitar player). In 2016, he took part in the Pesaro Film Festival with the duo Ovo, who played the soundtrack for James Whale's Frankenstein.

Stefano Ghittoni is a radio DJ and producer. Always a film buff, since 2012 he has produced the show Comizi d'amore at Radio Popolare Milano. He is responsible for the record label Intervallo and, since 1998, has played in records under the name of The Dining Rooms. He was the lead singer in the psychedelic band Peter Sellers and The Hollywood Party.

SERATA REALIZZATA IN COLLABORAZIONE CON IL MUSEO DEL CINEMA DI TORINO

Concorso (Ri)montaggi

Fuoricinema

Premio critica cinematografica

Concorso (Ri)montaggi. Il cinema attraverso le immagini (video-essay, recut, mash-up, remix)

Con l'introduzione dei media digitali, le possibilità di citazione, appropriazione e remix dell'immagine cinematografica si sono moltiplicate. Nella loro forma digitale, ubiqua e dematerializzata, le immagini dei film si rivelano estremamente "duttili". Remix, mash-up, GIF animate testimoniano non solo la facilità con cui ci si può appropriare oggi dell'immagine cinematografica, ma anche la forza espressiva e comunicativa che essa continua ad avere in queste nuove forme. Anche lo studio, la riflessione critica e la pratica dell'analisi del film si avvalgono in modo sempre più efficace dei nuovi strumenti digitali. A partire dalla seconda metà degli anni Duemila si sono diffusi in rete i cosiddetti *video essay*, lavori che rimontano e remixano le immagini cinematografiche per interrogarne il significato. Una pratica di lettura e analisi del cinema attraverso il cinema, resa oggi accessibile a tutti attraverso i vari software di montaggio digitale. Si tratta di esperienze che guardano al passato (al *found footage* sperimentale, al film-saggio, alla tradizione del documentario sul cinema) e che si contaminano con le pratiche ludiche e ibride del presente (*mash-up*, *re-cut trailer*, *supercut*). Stiamo insomma imparando a fare con le immagini quello che abbiamo sempre fatto con le parole, come dimostrano le riflessioni in forma audiovisiva di studiosi e critici come Catherine Grant, Kevin B. Lee, Matt Zoller Seitz, Kogonada, Adrian Martin e Cristina Álvarez López, solo per citarne alcuni.

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro ha da sempre rivolto grande attenzione al cinema come forma che *si pensa*, confermando edizione dopo edizione la sua vocazione di ricerca non solo di un *nuovo cinema*, ma anche di una *nuova critica*, in grado di proporre strumenti e linguaggi innovativi. Già in passato luogo di scoperta di cineasti, come Thom Andersen, capaci di produrre folgoranti riflessioni sull'immagine in forma audiovisiva, e di recupero di esperienze pionieristiche, come il lavoro di André S. Labarthe per *Cinéastes de notre temps*, la Mostra ha dedicato proprio al *video essay* un workshop all'interno della 51esima edizione, confermando quindi il proprio interesse a indagare le forme emergenti della critica.

Nelle edizioni successive è stato indetto il concorso (Ri)montaggi dedicato agli studenti di cinema delle università di tutto il mondo e agli studenti delle scuole secondarie italiane.

I curatori, Chiara Grizzaffi e Andrea Minuz, hanno selezionato i seguenti 5 video essay ritenuti più originali e interessanti tra quelli in ambito universitario:

Lessico familiare di Mirco Bimbi, Francesca Filisetti, Matias Julian Nativo Alessia Prati (8:27) IUAV Venezia
Stairway to horror di Giulia Bona (7:28) Università IULM
Shutter Island. Truths and Lies di Victoria Cottrell (7:16) Liverpool John Moores University
Challenging Themes in Mary and Max di Harvey Long (7:22) Liverpool John Moores University
Nightcrawler: Mise en Scene & The Anti Hero di Samuel Farrow (13:20) Liverpool John Moores University

Il comitato di selezione (Filippo Biagianti, Carlo Jacob, Monica Macchi, Alessandro Studer, Agnese Titomanlio e Maria Antonietta Vitiello) dell'associazione Formacinema ha invece selezionato i seguenti 5 video essay tra quelli in ambito scolastico:

Drone: un nuovo punto di vista di Simone Canfora (7:46) ITSOS "Albe Steiner" Milano
THE MAN BEHIND PIXAR di Giovanni Paolo Colombo (4:46) ITSOS "Albe Steiner" Milano
Lo stop motion nel film di Tim Burton di Giada Lemma (8:17) ITSOS "Albe Steiner" Milano
Cultura nascosta di Sofia Ruggeri (9:50) Liceo Artistico "Cantalamezza" Macerata
Le inquadrature nei classici western di Riccardo Venturini (4:59) ITSOS "Albe Steiner" Milano

Tra tutti questi, la giuria composta da Ilaria Feole, Federico Palmerini, Davide Rapp, sceglierà un lavoro vincitore, per ognuna delle due sezioni, che verrà proiettato il 22 giugno.

(Re)Edit Competition Cinema through images (video essays, recuts, mash-ups, remixes)

With the introduction of digital media, the ability to cite, appropriate and remix cinematic images has mushroomed. In their digital, ubiquitous and dematerialized form, film images are highly malleable. Remixes, mash-ups and animated GIFs prove not only how easy it is to appropriate film images today, but also the expressive power that they still hold in their new forms.

Film studies, criticism and analysis also use these new tools in increasingly effective ways. Around 2005, online video essays began to spread: works that study cinema through cinema, by re-editing and remixing film images, a practice made accessible to all thanks to a wide array of digital editing software. These works both look to the past (including experimental found footage, film essays and documentaries on cinema) and are "contaminated" by contemporary, hybrid and playful practices (*mash-ups*, *re-cut trailers*, *supercuts*, etc.). In effect, we are learning to do with images what we have always done with words, as proven by academics and critics Catherine Grant, Kevin B. Lee, Matt Zoller Seitz, Kogonada, Adrian Martin and Cristina Álvarez López, to name but a few.

The Pesaro Film Festival has always focused on cinema as a form that is thought, and year after year has sought out not only new cinema, but also a new criticism of innovative tools and languages. Such as in the retrospectives on Thom Andersen, with his striking reflections on the image in audiovisual form, and pioneer André S. Labarthe's groundbreaking *Cinéastes de notre temps*; and the 2015 video essay workshop that explored emerging forms of film criticism.

In the following editions, we implemented the (Re)Edit Competition for film students from universities across the world and for the students of secondary schools.

The curators, Chiara Grizzaffi and Andrea Minuz, selected the following 5 video-essays in the university competition for their originality and interest:

Lessico familiare di Mirco Bimbi, Francesca Filisetti, Matias Julian Nativo Alessia Prati (8:27) IUAV Venezia
Stairway to horror di Giulia Bona (7:28) Università IULM
Shutter Island. Truths and Lies di Victoria Cottrell (7:16) Liverpool John Moores University
Challenging Themes in Mary and Max di Harvey Long (7:22) Liverpool John Moores University
Nightcrawler: Mise en Scene & The Anti Hero di Samuel Farrow (13:20) Liverpool John Moores University

The association Formacinema (Filippo Biagianti, Carlo Jacob, Monica Macchi, Alessandro Studer, Agnese Titomanlio e Maria Antonietta Vitiello) selected the following video-essays in the school competition.

Drone: un nuovo punto di vista di Simone Canfora (7:46) ITSOS "Albe Steiner" Milano
THE MAN BEHIND PIXAR di Giovanni Paolo Colombo (4:46) ITSOS "Albe Steiner" Milano
Lo stop motion nel film di Tim Burton di Giada Lemma (8:17) ITSOS "Albe Steiner" Milano
Cultura nascosta di Sofia Ruggeri (9:50) Liceo Artistico "Cantalamezza" Macerata
Le inquadrature nei classici western di Riccardo Venturini (4:59) ITSOS "Albe Steiner" Milano

Among these titles, the jury composed of Ilaria Feole, Federico Palmerini and Davide Rapp will select the best video-essay in each section. The work will be screened on June 22nd.

FuoriCinema

Walter Veltroni, da questa edizione componente del comitato scientifico, 'debutta' con una serie di incontri «FuoriCinema» con personalità del mondo dello spettacolo e del giornalismo.

I primi due appuntamenti sono con Giovanni Floris [Cinema in Piazza 20 giugno 21,15] e Lino Banfi [Cinema in Piazza 21 giugno 21,15].

Walter Veltroni, the new member of our scientific committee, 'debuts' at the Pesaro Film Festival with a series of meetings 'beyond cinema' with personalities of the show business and the world of journalism.

The first two meetings will be with Giovanni Floris and Lino Banfi.

Premio Lino Micciché per la critica cinematografica

Il Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani – Gruppo Emilia Romagna Marche e la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema propongono un concorso per critici/recensori, intitolato a Lino Micciché (fondatore della Mostra con Bruno Torri) per avvicinare i giovani sia al lavoro critico nel campo del cinema che alle attività di ricerca portate avanti, a livello internazionale, in tutti questi anni, dal festival.

The Italian Film Critics National Union – Group Emilia Romagna Marche and the Pesaro Film Festival propose a competition for film critics/reviewers named after Lino Micciché (founder of the Pesaro Film Festival along with Bruno Torri) to bring young students closer to the critical work in the field of cinema and to the activities of research that the festival has been carrying out on an international level over all these years.

Indice dei film

A ESTACIÓN VIOLENTA 66
A TRAVÉS DE LAS RUINAS 130
ADRIANO APRÀ AUTORITRATTO 33
AINOHA, YO NO SOY ESA 64
ANA DE DÍA 67
ANCORA LUCCIOLE 65
ART HERSTORY 84
ASMRRRR MOLESTO 43
ASPIRACIONES 130
AWAKE AND SING 115
BALTAZAR 130
BANDITI A MILANO 56
BAVURE 135
BLISS 135
BOWERS CAVE 115
BRING ME THE HEAD OF CARMEN
M. – TRAGAM-ME A CABEÇA DE
CARMEN M. 16
BUTCH CASSIDY 4, 5, 24-27
CALIFORNIA COMPANY TOWN 100,
102, 104, 110, 115
CHANT D'HIVER 88
CHIARAVALLE VISUAL MEMORY 44
CHUVA OBLIQUA 45
COMPANY TOWN REMIX 115
DEMONS 18
DEUX FOIS 77, 80, 82
DON GIOVANNI 135
ECLIPSE 135
EL DEVENIR DE LAS PIEDRAS 130
ERASERHEAD – RIMOZIONE SICURA
43
FANTASMAS CROMÁTICOS 130

Φαντασματτα/ FANTASMATA 39
GAMELAN 130
GAROTO 88
GELSOMINA VERDE 34
GIACOMO LASER È CONFUSO 42
GIACOMO LASER E IL DEMONE 42
GLI ANNI 140
IL PESCE ROSSO 138
IL SOGNO DELL'INDIA 40 ANNI DOPO
88, 89
IN FIERI 40
IN MEZZO A QUI (A.K.A. GIRANDO
CHUVA OBLIQUA) 45
INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI
SOPRA DI OGNI SOSPETTO 56
INDIVISIBILI 4, 5, 56
INLAND – MESETA 20
INŽENER FEDOROVIC – ENGINEER
FEDOROVICH 71
KANIKULY – HOLIDAYS 72
L'AQUARIUM ET LA NATION 88
L'UCCELLO DALLE PIUME DI
CRISTALLO 56
L'ULTIMO CAPODANNO 4, 5, 56
L'UOMO MECCANICO 144, 145, 146
LA ESCENA CIRCULAR 130
LA FAMIGLIA, LA PATRIA 140
LA FUNAMBOLA 136, 137, 138
LA LUPA 136, 137, 138
LA NOTTE AMERICANA DEL DOTTOR
LUCIO FULCI 56
LA SAGRA 136, 137, 138
LA STATUA 140

Indice dei film



LA TERRA STREMA 30
LA TESTA FRA LE NUVOLE 136, 137, 138
LAS VEGAS 115
LATIUM VETUS 42
LE NOZZE DI POLLICINO 135
LE RÉVÉLATEUR 150
LO CHIAMAVANO JEEG ROBOT 4, 5, 6, 8, 56
LOOKING BACK 135
LUX TAAL 130
MILANO CALIBRO 9
NIGHTINGALE 115
NINNOLA 135
NON C'È NESSUNA DARK SIDE 39
NONA. IF THEY SOAK ME, I'LL BURN THEM – NONA. SI ME MOJAN, YO LOS QUEMO 19
NOTES FROM CARA 43
NUESTRA SEÑORA DE PARIS 4, 5, 32
OCTAVIA 44
OFRENDA 130
OGGI SONO PASSATO (E TU NON C'ERI) 41
PER TUTTA LA VITA 135
PER UN PUGNO DI DOLLARI 56
PORT – THE PORT 74
PRELUDIO 44
PRIMA CHE L'ORA CAMBI 39
PURGE THIS LAND 115
RAPUNZEL LET DOWN YOUR HAIR 78, 80, 86
RASENDES GRÜN MIT PFERDEN – RUSHING GREEN 28
REGALO DI NATALE 56
REMEMBER 135
ROBHOT 135
S/T 130
S.C.U.M. MANIFESTO 85
SAUTE MA VILLE 77, 80, 83
SEMIOTICS OF THE KITCHEN 78, 81, 84
SEMPRE MEGLIO CHE LAVORARE 56
SETTE NOTE IN NERO 56
SIGMUND FREUD'S DORA. A CASE OF MISTAKEN IDENTITY 78, 80, 85
SISTERS 4, 5, 31
SOLI-TRAC 77, 80, 82
SOLO GLI OCCHI PIANGONO 41
SONG'E NAPULE 56
STORY 135
SUGARLOVE 135
SULEJMAN GORA – SULEIMAN MOUNTAIN 73
TECHNOLOGY/TRANSFORMATION.
WONDER WOMAN 78, 81, 86
TEMPLE OF TRUTH 40
THAT CLOUD NEVER LEFT 21
THE DARKER LIGHT 135
THE FARNSWORTH SCORES 115
THE KAMAGASAKI CAULDRON WAR 21
THE LAST BUFFALO HUNT 115
THE SONG OF THE SHIRT 78, 80, 83
THE SQUARE 17
THE WASH 115

Film index



THREE STORIES 115
TRAVOLTI DA UN INSOLITO DESTINO
NELL'AZZURRO MARE D'AGOSTO 56
TRINTA LUMES 62, 63, 68
UN ENANO EN EL JARDÍN 130
VADI-SAMVADI 130
VARIAZIONI LUMINOSE NEI CIELI DELLA CITTÀ 40
VENTANA 130
VERTICAL ROLL 84
VESNA – SPRING 70
WAITING 88, 89
WATNA 42
WHITE FLOWERS 29
WILLIAMS LAKE 115
WOMANNIGHTFILM 115

Indice dei registi

CHANTAL AKERMAN 77, 80, 83, 101, 103
MATTEO ARCAMONE 45
LAURA ARCANGELI 135
DARIO ARGENTO 4, 5, 56
CAROLINA ASTUDILLO MUÑOZ 62, 63, 64
UTE AURAND 28
PUPI AVATI 56
LUCA BERARDI 44
ANGELICA BERGAMINI 135
DARA BIRNBAUM 77, 78, 80, 81, 86
GIUSEPPE BOCCASSINI 40
ANDREA BONETTI 135
FELIPE BRAGANÇA 16
STAN BRAKHAGE 32, 149
KAROLINA BREGULA 17
JULIO BRESSANE 88, 93, 97
CLAUDIO CALDINI 116-132
CLAUDIO CALIGARI 48, 49, 50
CANECAPOVOLTO 41
LORENZO CASALI 42
ROBERTO CATANI 132-138
FRANCESCO MATTEO CECCARELLI 45
YAN CHENG 44
SUE CLAYTON 77, 78, 80, 83
COLLETTIVO TALIA PROJECT 43
LILIANA COLOMBO 44
JONATHAN CURLING 78, 80, 83
VIRGIL DARELLI 42
EDOARDO DE ANGELIS 4, 5, 56
MARCO DE ANGELIS 29
TONINO DE BERNARDI 88, 89
ANDRÉ DEED 146
SALVATORE DELLE FEMMINE 135
ANTONIETTA DE LILLO 56
FERNANDO DI LEO 4, 5, 56
ANTONIO DI TRAPANI 29
CAMILA JOSÉ DONOSO 19
TIZIANO DORIA 46
MARIA ELORZA 62, 63, 65
ANXOS FAZÁNS 62, 63, 66
FEDERICO FRANCIONI 44
HERMINE FREED 77, 80, 84
LUCIO FULCI 4, 5, 56
PHILIPPE GARREL 150
GABRIELE GENOVA 135
EDOARDO GENZOLINI 42
FEDERICO GRECO 30
ALBERTO GRIFI 46-52
SAMIRA GUADAGNUOLO 46
BARBARA HAMMER 4, 5, 31
TEO HERNÁNDEZ 4, 5, 32
GEORGE ROY HILL 4, 5, 24-27
DANIEL HUI 18
ANTONIO IANDOLO 134
OTAR IOSSELIANI 88, 89
ANDREA JAURRIETA 62, 63, 67
JAY STREET COLLECTIVE 78, 80, 85
JOAN JONAS 75, 80, 84
NATAL'JA KONČALOVSKAJA 70
GIACOMO LASER 42
SERGIO LEONE 4, 5, 56
ANDREA LIBERATI 45

Director index

CARLO LIZZANI 4, 5, 56
LAURA LUCHETTI 135
GABRIELE MAINETTI 4, 5, 56
ANTONIO E MARCO MANETTI 4, 5, 56, 59, 60
ALESSANDRA MARIN 135
EMANUELE MARINI 41
MORGAN MENEGAZZO 39
PASQUALE MISURACA 4, 5, 33
ELENA MURGANNOVA 71
AMIR NADERI 14, 88, 89
ERIK NEGRO 39
MASSIMILIANO PACIFICO 34
JUAN PALACIOS 20
GINA PANE 77, 80, 82
MARIACHIARA PERNISA 39
ELIO PETRI 4, 5, 56
ILARIA PEZONE 43
THE PILLS 56, 59
BEATRICE PUCCI 135, 136, 137
YASHASWINI RAGHUNANDAN 21
JACKIE RAYNAL 77, 80, 82
MARCO RISI 4, 5, 56
ESTHER RONAY 78, 80, 86
MARTHA ROSLER 77, 78, 80, 81, 84
MICOL ROUBINI 42
CAROLE ROUSSOPOULOS 77, 80, 85
LEO SATO 22
BENEDETTA SANI 40
DONATO SANSONE 135
LEE ANNE SCHMITT 4, 5, 98-116
MARIANNA SERGEEVA 72
DELPHINE SEYRIG 85
SUSAN SHAPIRO 78, 80, 86
DONATO SICA 39
GIUSEPPE SPINA 40
ELIZAVETA STIŠOVA 73
JEAN-MARIE STRAUB 88, 89, 92, 93, 94, 97, 98, 101, 103
ALEKSANDRA STRELJANAJA 74
GIANLUIGI TOCCAFONDO 135, 136, 137
DIANA TOUCEDO 62, 63, 66, 68
LUCA VECCHI 56
CATARINA WALLENSTEIN 16
LINA WERTMÜLLER 4, 5, 56
FRANCINE WINHAM 78, 80, 86

Indice generale

4	50+5
6	Poster di Roberto Recchioni <i>Poster design by Roberto Recchioni</i>
10	Sigla <i>Opening Theme</i>
13	Concorso Pesaro Nuovo Cinema – Premio Lino Micciché <i>Competition "Pesaro Nuovo Cinema" – Lino Micciché Award</i>
21	Proiezioni speciali <i>Special screenings</i>
35	SATELLITE. Visioni per il cinema futuro <i>SATELLITE. Screenings for the future cinema</i>
47	TuttoGrifi
53	Ieri, oggi e domani. Il cinema di genere in Italia <i>Yesterday, today, and tomorrow. Genre film in Italy</i>
61	Focus cinema spgnolo <i>Focus Spanish Cinema</i>
69	Sguardi femminili russi <i>Russian women in film</i>
75	Femminismi / Lezioni di storia #4 <i>Feminism / Lessons in Film History #4</i>
87	Fuori Orario – Cose (mai) viste
99	Lee Anne Schmitt <i>Lee Anne Schmitt Retrospective</i>
117	Super8 – Claudio Caldini
133	Corti in Mostra – Animatori italiani oggi <i>Best in Shorts – Contemporary Italian Animation</i>
136	Personale Roberto Catani <i>Roberto Catani Retrospective</i>
139	Reframing Home Movies
143	Il muro del suono
152	Concorso (Ri)montaggi. Il cinema attraverso le immagini <i>(Re)Edit Competition. Cinema through images</i>
154	FuoriCinema
155	Indice dei film <i>Film index</i>
158	Indice dei registi <i>Director index</i>





Markus Spiske / Unsplash

*“La struttura è tutto. Abbiamo miliardi di neuroni
ma il cervello non sa nulla fino a quando
non sono collegati tra di loro.”*

TIM BERNERS-LEE

SIAMO SEMPRE CONNESSI

DAL 2003 **RIUNIAMO E DIAMO VOCE** A OLTRE 60 MANIFESTAZIONI CINEMATOGRAFICHE LEGATE DALL'AMORE PER LA RICERCA E DALLA **PROMOZIONE** DI TALENTI E OPERE NAZIONALI E INTERNAZIONALI. UN **NETWORK** NEL QUALE SCAMBIARSI IDEE, ELABORARE PROGETTI, INDOVINARE IL FUTURO, COMPOSTO DA UNA **PLURALITÀ DI VOCI** SEMPRE PIÙ AMPIA, SEMPRE PIÙ COESA, SEMPRE PIÙ CONNESSA.

SCOPRI CHI SIAMO, DOVE SIAMO E COME ADERIRE SU WWW.AFICFESTIVAL.IT

AFIC →

ASSOCIAZIONE FESTIVAL ITALIANI DI CINEMA

