



MOSTRA
INTERNAZIONALE
DEL NUOVO CINEMA
Pesaro Film Festival

www.pesarofilmfest.it

SPAZIO BIANCO
PALAZZO GRADARI

CINEMA IN PIAZZA
CINEMA IN SPIAGGIA

TEATRO SPERIMENTALE
CENTRO ARTI VISIVE PESCHERIA

59° MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA



17-24
GIUGNO
2023
PESARO

ARTWORK BY LUCA LUMACA

INIZIATIVA PRODOTTA DA

CON IL CONTRIBUTO DI



MAIN SPONSOR

SPONSOR

CON LA COLLABORAZIONE DI

CON IL PATROCINIO DI



PARTNER CULTURALI



PARTNER CULTURALI

FESTIVAL ASSOCIATO:

EVENTO A BASSO IMPATTO



MEDIA PARTNER



MEDIA PARTNER

CHARITY PARTNER

TECHNICAL PARTNER



TECHNICAL PARTNER



59^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema



Pesaro 17-24 giugno 2023

CATALOGO DELLA 59^a MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA
Catalogue of the 59th Pesaro International Film Festival

a cura di/editors

Pedro Armocida e Carla Scura

versione in inglese/*English version*

Carla Scura

collaborazione revisione bozze/*Proofreading assistant*

Maria Giulia Petrini

dedicato a/*dedicated to the memory of*

Alessandro D'Alatri, Jean-Luc Godard, Citto Maselli,

Carlos Saura, Michael Snow, Jean-Marie Straub, Paul Vecchiali, Agustí Villaronga

[le schede sono disposte in ordine alfabetico per cognome del regista ad eccezione delle sezioni *Proiezioni speciali* e *Pesaro Film Festival Circus* che sono ordinate per giorno di proiezione

all films are listed in alphabetical order by director except those of the Special Screenings and Pesaro Film Festival Circus, sorted by day of screening]

Finito di stampare nel mese di giugno 2023/*Catalogue published June 2023*

da Melchiorri 1934 - Arti Grafiche Pesaresi su carta certificata SELENA GREEN di Burgo Distribuzione srl.

© 2023 Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus

Isbn 978-88-941899-9-5

Fondazione Pesaro

Nuovo Cinema Onlus

Soci fondatori/Founding partners

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

Regione Marche/Marche Region
Francesco Acquaroli, Presidente/President

Provincia di Pesaro e Urbino/
Province of Pesaro and Urbino
Giuseppe Paolini, Presidente/President

Consiglio di Amministrazione/
Board of Administrators
Daniele Vimini, 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

59ª MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

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

Direttore/Artistic Director
Pedro Armocida

Direttore organizzativo/General Manager
Cristian Della Chiara

Assistente programmazione/
Programming Assistant
Giulia Ghigi

Segreteria e coordinamento organizzativo/
Secretariat and organizational coordination
Elisa Delsignore, Edoardo Maticotta, Tiziana Moretti, Elena Orazi

Movimento copie/Print Coordinator
Anthony Ettore

Accrediti e ospitalità/
Accreditation and Hospitality
Viola Vanella, Francesca Pezzolesi (stage)

Ufficio stampa/Press Office
Echo srl
Stefania Collalto, Giulia Bertoni, Lisa Menga, Beatrice Terenzi (Stampa regionale/Regional Press)

Comunicazione Web e Social
Web and social communication
Lorenzo Ciaruffoli, Filippo Galeazzi con Benedetta Ettore, Kyra Santaniello

Catalogo/Catalogue
Pedro Armocida, Carla Scura

Comitato Selezione Concorso Pesaro Nuovo Cinema
Pesaro Nuovo Cinema Competition Selection Committee
Pedro Armocida, Paola Cassano, Cecilia Ermini, Anthony Ettore, Raffaele Meale, Federico Rossin
collaborazione preselezione/shortlisting
Carolina Guasina, Mariantonietta Losanno

Evento speciale/Special Event Giuseppe Tornatore
Pedro Armocida, Emiliano Morreale

Il muro del suono/The Wall of Sound
Anthony Ettore, Vittorio Ondedei, Giuliano Antinori

spazio bianco
Mauro Santini

Corti in Mostra - Focus Igor Imhoff
Best in Shorts - Igor Imhoff Focus
Pierpaolo Loffreda

La vela incantata - Cinema in spiaggia
The Magic Screen - Cinema at the Beach
Gabriele Barcaro

Vedomusica - Videoclip italiani/Italian music videos
Focus Simone Rovellini
Luca Pacilio

Focus Milena Gierke
Rinaldo Censi, Federico Rossin

Focus Rosalind Nashashibi
Enrico Camporesi

Workshop Super 8
Karianne Fiorini, Gianmarco Torri

Lezioni di storia/Lessons in Film History
Federico Rossin

Prospettiva argentina/Argentina Perspective
Orazio Leogrande

Pesaro Film Festival Circus
Giulietta Fara

Concorso (Ri)montaggi - Il cinema attraverso le immagini
(Re)Edit Competition: Cinema through images
Chiara Grizzaffi, Andrea Minuz

Archivio Fondazione Pesaro Nuovo Cinema
Arianna Zaffini

Coordinamento giuria giovani/
Jury of Students Coordinator
Mariantonietta Losanno

Progetto di comunicazione/Communication Design
Communication Lab

Sito internet/Website
Mauro Fecarotta

Illustrazione manifesto/Festival poster
Sigla/Opening theme
Luca Lumaca

Fotografi/Photographers
Luigi Angelucci

Documentazione video/Video documentation
Viola Bartolini

Traduzioni simultanee/Simultaneous translators
Lorenza Del Tosto, Anna Ribotta

Coordinamento tecnico/Technical coordinator
Paolo Lucenò

Tecnici audiovideo/sound/video engineers
Davide Battistelli, Lunik Recording Studio, Sound'd'light

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

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

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; Pesaro Feste S.r.l., Sound D-light S.r.l., Pesaro

Coordinatore sicurezza in fase progettuale ed
esecutiva / Safety coordinator
Studio Tecnico Colucci S.n.c.

Ospitalità/Hospitality
A.P.A., Pesaro

Trasporti/Transportation
Stelci & Tavani, Roma

Si ringraziano/Special thanks to

Eldjon Abbasov	Simone Isola
Firdavs Abdulkhalikov	Jeanette Kruse
Alberto Anile	Emmanuel Lefrant
Gianluca Arnone	Giampaolo Letta
Maria Maddalena Avola	Francesca Levi
Glenda Balucani	Annamaria Licciardello
Márta Bényei	Luigi Lonigro
Maria Bonsanti	Chiara Magri
Celine Boogers	Giorgio Mariani
Lorenza Brancadoro	Tiziana Mazzola
Gabriele Bucci	Marco Meconi
Francesca Cadin	Davide Milani
Denna Cartamkhoob	Stefano Miraglia
Giulio Casadei	Domenico Monetti
Gabrielé Cegialyté	Andrea Montanari
Annalisa Ciampi	Leonardo Moretti
Marina Cipriani	Oona Mosna
Maria Coletti	Marc Nauleau
Lorenzo Costantino	Jannick Olsen
Hanan Coumal	Laura Orabona
Paolo Del Brocco	Paolo Orlando
Juan Francisco Del Valle	Eva Pierdominici
Goribar	Pierpaolo Pioli
Francesca Di Giacomo	Anastasia Plazzotta
Giancarlo Di Gregorio	Eleonora Rossini
Marta Donzelli	Laura Elizabeth Ruiz
Maria D'Ugo	Júrat Samulionytė
Camilla Falcioni	Annamaria Scaramella
Isabella Foschini	Antanas Skučas
Laura Gabrielaitytė Kazulėnienė	Esther Smith
Marcello Giannotti	Maria Novella Sordi
Filippo Giovanelli	Alessandra Tieri
Máté György Dózsa	Stefania Todisco
Maria Maddalena Gnisci	Sofia Tomassoni
Gianluca Guzzo	Nanako Tsukidate
Stefano Iachetti	Mario Valentini
Federica Illuminati	Linda Venturini
	Gianfranco Zicarelli

Pedro Armocida

Indossate il visore analogico della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema con i suoi fenomeni oramai paranormali come la proiezione non in un solo tipo di pellicola, 35mm, ma anche in 16mm e in Super 8. Eventi riproducibili solo dal vivo.

La Mostra, nata storicamente come cosiddetto "antifestival" nel 1965, percorre ancora, caparbiamente, la sua gloriosa traiettoria che la vede diversamente festivaliera, interruzione della quotidiana overdose di immagini, luogo di esperienze culturali dotate di senso.

Il digitale, il numerico è il presente del futuro, ovviamente da abbracciare, ma la pellicola impressionata ci riporta a una fisicità che è una pratica ancor prima di un'estetica: ecco il workshop Super 8! Ma, in questo senso, potremmo proseguire a lungo con questa edizione numero 59 e la sua teoria di 16mm (Rosalind Nashashibi, Prospettiva Argentina), di Super 8 (Milena Gierke e il workshop con Pablo Marín) e di 35mm (La vela incantata).

Il percorso critico che seguiamo si muove dalla ricerca, analisi e studio, del cinema più sperimentale del passato, attraverso le Lezioni di storia sugli esperimenti al di là del Muro (quest'anno Polonia, Ungheria e Romania), per passare a quello del futuro evidenziato dal Concorso Pesaro Nuovo Cinema con tutti i suoi formati eterogenei. È una linea di critica cinematografica senza soluzione di continuità che esprime il dna della Mostra a cui ci preme ogni anno tornare. È il cuore pulsante di una ricerca culturale che non vuole essere unica, che non vuole essere in contrapposizione con altre proposte (un po' forse sì...), ma che ha l'ambizione di tracciare un solco. Replicabile.

La Mostra la trovate tutta in queste pagine, testimonianza di un'attività editoriale che continua a generare studi e approfondimenti sul cinema: la monografia su Giuseppe Tornatore, edita da Marsilio, è l'ottantacinquesima della collana Nuovocinema creata da Lino Micciché che, con Bruno Torri a cui va il saluto più affettuoso e riconoscente, ha fondato la nostra manifestazione. Se oggi siamo ancora qui è grazie sia a loro che a tutte le persone che lavorano appassionatamente alla Mostra ma anche alle istituzioni che credono in noi e ci sostengono economicamente, come la Direzione Generale Cinema e Audiovisivo del Ministero della Cultura, la Regione Marche e il Comune di Pesaro con il quale abbiamo intrapreso un lungo viaggio che ci porterà, l'anno prossimo, a festeggiare Pesaro Capitale Italiana della Cultura 2024.

Arrivederci all'edizione numero 60!



Pedro Armocida

Put on the analogue viewing headset of the Pesaro Film Festival and watch its phenomena – now almost paranormal – such as projection not on one type of film only, 35mm, but also on 16mm and Super 8. These can only be live events.

The Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, historically founded as an "anti-festival" in 1965, is still obstinately pursuing its glorious goal: to be a special festival, a break in the daily image overdose, and a venue for cultural experiences filled with meaning.

The digital is the present of the future, something to be embraced; but exposed film brings us back to a physicality that is a practice prior to becoming an aesthetics: enter the Super 8 Workshop! In this sense, we could continue and find in PFF #59 a long thread of formats, including 16mm (Rosalind Nashashibi, Argentina Perspective), Super 8 (Milena Gierke and the Pablo Marín workshop), and 35mm (The Magic Screen).

Our critical journey departs from the research, analysis, and study of the most experimental forms of cinema from the past, by way of our Lessons in Film History on the film avantgarde beyond the Wall (this year, Poland, Hungary, and Romania); its destination is the cinema of the future, that we highlight in the Competition in all its diverse formats. It is a seamless line of film critique that expresses the Festival's DNA, something that still matters for us. It is the throbbing heart of a cultural research that does not aspire to be exclusive, or to be a counter-proposal (or maybe a little), but has the ambition of paving the way. A replicable one.

The Festival can also be found in these pages, an instance of publishing activity that continues to produce studies and research on cinema: the monograph on Giuseppe Tornatore, published by Marsilio, is #85 in the collection Nuovocinema created by Lino Micciché, who – along with Bruno Torri, whom we acknowledge with affection and gratitude – founded the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. If we are still here today it is thanks both to them and to all those who work impassionedly for the Festival, but also to the institutions that believe in us and support us financially, such as the Direzione Generale Cinema e Audiovisivo of the Ministry of Culture, the Regione Marche, and the Pesaro Municipality. With all these, we set out for a long journey that next year will take us to celebrate Pesaro, the 2024 Italian Capital of Culture.

See you at the Pesaro Film Festival #60!



Sigla e illustrazione poster

Opening theme and poster design

Luca Lumaca

Regia e soggetto/*Director and writer* Luca Lumaca
Montaggio/*Editing* Matteo Bombarda
Correzione colore/*Colour correction* Davide Polato
Sonorizzazione/*Music* Luca Giovanardi

«Alla base dell'idea della sigla c'è la scomposizione del logo del Festival nelle tre forme geometriche semplici che lo compongono: un triangolo, un quadrato e un cerchio.

Nella mia visione, le tre forme diventano i simboli di tre inquadrature di tre possibili tipologie di film ambientati in tre possibili *location* riconducibili alla riviera adriatica: il quadrato l'ho immaginato per una scena in spiaggia tratta da un dramma, il cerchio per una scena in una pineta tratta da una commedia e infine il triangolo per una scena nel cinema tratta da un'opera di metacinema.

Per me, il festival di Pesaro riesce a mettere insieme queste anime di narrazione così diverse, esattamente come la mano della ragazza fuori campo nella mia sigla, che, alla fine, mette insieme le parti, ovvero le tre forme geometriche che ricompongo in un tutt'uno il logo del festival.

Per la realizzazione del video ho voluto inserire diverse trovate tecniche per la creazione delle immagini, come la grafica composta in maniera fisica, analogica, direttamente inserita nelle riprese. Ad esempio, la grafica del cartello finale, creata con una lavagna con le coste di feltro come quelle che apparivano nei bar fino alla fine degli anni '80. Un'altra idea tecnica è il gioco di doppie riprese con doppio fuoco per realizzare le scene con i simboli geometrici» (Luca Lumaca).

"The basic idea of my opening theme was to break down the Pesaro Film Festival's logo into the three simple geometric shapes that make it up, i.e., a triangle, a square, and a circle.

In my concept, the three shapes become the symbols of three frames of three potential film typologies set in three possible locations linked to the Adriatic shore: I imagined the square for a beach scene from a drama, the circle for a scene in a pinewood from a comedy, and the triangle for a metacinematic scene.

Personally, I feel like the Pesaro Film Festival pieces together the different narrative souls of cinema just like the hand of the girl off screen puts together the geometric parts of the whole, in this case the festival's logo.

To make the video, I wanted to use several technical gimmicks to create images, such as the physical, analogue composition of the sign at the end of the footage, made with a felt board like those that used to haunt cafeterias until the late 80's. Another technical idea is shooting double takes with double focus to film the geometric symbols scenes." (Luca Lumaca)



Biografia/Biography

Luca Lumaca è nato a Modena nel 1978. Dal 1997 svolge l'attività di fotografo e da allora lavora nel campo della pubblicità per importanti aziende italiane e internazionali. Dal 2001 immagina e crea video musicali e commerciali. Negli anni ha lavorato a più riprese con la scena indipendente italiana, pubblicando per vari artisti clip che hanno totalizzato milioni di visualizzazioni sulle piattaforme web. Molte di queste produzioni sono state premiate più volte per il loro valore creativo e hanno trovato spazio in mostre e festival di settore. L'immaginario delle sue creazioni è spesso iperpop, contemporaneo e sperimentale, sempre votato alla ricerca tecnica, con un occhio alle tematiche politiche e sociali. L'opera di Lumaca è stata oggetto di un Focus di approfondimento della Mostra nel 2022.

Luca Lumaca was born in Modena in 1978. He has worked as a photographer since 1997. From then on, he has been working in the field of advertising for important Italian and international companies. Since 2001, he has imagined and created music and commercial videos. Over the years, he has worked several times with representatives of the Italian independent scene, publishing videos for various artists that have reached millions of views on web platforms. Many of these productions, exhibited in specialized galleries and festivals, have been awarded several prizes for their creative value. His creations refer to an often hyperpop, contemporary, and experimental imaginary; they are always devoted to technical research, with an eye to political and social issues. The Pesaro Film Festival dedicated a Focus to Lumaca in 2022.





Concorso Pesaro Nuovo Cinema
Competition Pesaro Nuovo Cinema

LA GIURIA



Ră di Martino

La regista Ră di Martino ha studiato al Chelsea College of Art e alla Slade School of Art di Londra e ha poi vissuto a New York, dal 2005 al 2010; vive e lavora ora a Roma. Ha esposto in istituzioni quali la Tate Modern a Londra, il MoMA|PS1 a New York, Palazzo Grassi a Venezia, GAM e MAXXI a Roma, Museion a Bolzano, MCA Chicago, HangarBicocca e PAC a Milano. Ha partecipato a festival del cinema internazionali quali Festival di Locarno, Torino Film Festival e Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia vincendo nel 2014 il Premio SIAE, il premio Gillo Pontecorvo e una menzione speciale ai Nastri d'Argento con il film *The Show MAS Go On* (2014). Il suo primo lungometraggio *Controfigura* (2017) è stato presentato in anteprima a Venezia. Nel 2021 sviluppa il documentario *Il giardino che non c'è* sul libro *Il giardino dei Finzi Contini* e il documentario *Fuori dai teatri*. Nel 2022 inaugura una mostra personale al Forte Belvedere di Firenze e una personale dedicata all'archivio di Carmelo Bene.

*Film director Ră di Martino studied in London at the Chelsea College of Art and Slade School of Art and then moved to New York 2005 through 2010; she now lives and works in Rome. Her work was exhibited in the London Tate Modern, the New York MoMA|PS1, the Venice Palazzo Grassi, the Rome GAM and MAXXI, the Bolzano Museion, the Chicago MCA, and the Milan HangarBicocca and PAC. Her films were selected in international film festivals such as Locarno, Turin, and Venice, where in 2014 she won the SIAE Prize and the Gillo Pontecorvo Award with *The Show MAS Go On* (2014), which also received a Silver Ribbons special mention. Her first feature *Controfigura* (2017) premiered at the Venice Film Festival. In 2021, she made the documentaries *The Garden That Doesn't Exist*, revisiting Giorgio Bassani's novel *The Garden of the Finzi Continis*, and *Fuori dai teatri*. In 2022, she had two solo exhibitions, one at the Florence Forte Belvedere and one dedicated to the Carmelo Bene archive.*

THE JURY



Pablo Marín

Il regista, critico cinematografico e docente Pablo Marín è nato a Buenos Aires nel 1982. Come ricercatore e curatore indipendente tiene conferenze e allestisce programmazioni cinematografiche negli Stati Uniti, in Canada, Spagna, Austria, Finlandia e Svizzera. È stato membro del gruppo di ricerca per il progetto "Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina", promosso dal Los Angeles Filmforum e dalla Getty Foundation. Insegna al LAV di Madrid, alla Schule Friedl Kubelka per il cinema indipendente di Vienna e alla Elias Querejeta Zine Eskola di San Sebastián, dove svolge anche il ruolo di tutore. Ha tradotto fra gli altri gli scritti di Stan Brakhage, Jonas Mekas, John Waters e J. Hoberman e ha recentemente pubblicato il suo primo libro, *Una luz revelada. El cine experimental argentino* (La Vida Útil 2022). I suoi film sono stati selezionati in musei e festival internazionali, e con l'ultimo, *Trampa de luz*, ha vinto il Gran Premio Online agli Internazionali Kurzfilmtage Oberhausen 2021.

*Pablo Marín (Buenos Aires 1982) is a filmmaker, film critic, and professor. As an independent researcher and curator, he gave lectures and presented film programmes in the United States, Canada, Spain, Austria, Finland, and Switzerland. He was a member of the research team for the project 'ISM ISM ISM: Latin American Experimental Cinema' promoted by the Los Angeles Filmforum and the Getty Foundation. He teaches at LAV (Madrid), the Friedl Kubelka School for Independent Film (Vienna), and the Elias Querejeta Zine Eskola (San Sebastián), where he also served as tutor. He translated the writings of Stan Brakhage, Jonas Mekas, John Waters, and J. Hoberman among others, and his first book, *Una luz revelada. El cine experimental argentino*, was published by La Vida Útil in 2022. His films were shown at international museums and festivals; the latest one, *Trampa de luz*, was awarded the Principal Online Prize at the International Short Film Festival Oberhausen (2021).*

LA GIURIA



Francesca Mazzoleni

Francesca Mazzoleni (1989), regista e autrice diplomata in Regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, lavora tra finzione e documentario. Nei primi anni realizza diversi cortometraggi, come *Il Premio*, candidato ai Nastri d'Argento 2015. Nel 2018 esordisce al cinema con il lungometraggio *Succede*, racconto di formazione prodotto da Indigo Film e Warner Bros Italia. Nel 2020 realizza il suo secondo film, il documentario *Punta Sacra* sulla comunità dell'Idroscalo di Ostia, vincitore come miglior film internazionale a *Visions du Réel* 2020, candidato come miglior documentario ai David di Donatello 2021, vincitore del premio Valentina Pedicini ai Nastri d'Argento e premiato in più di 70 festival in tutto il mondo. Ha girato successivamente un episodio della serie tv *Romulus II*, prodotta da Groenlandia e Cattleya per Sky e due episodi di *Supersex*, serie prodotta da The Apartment e Groenlandia per Netflix, in uscita nel 2023.

Film director and screenwriter Francesca Mazzoleni (1989) works on the edge between fiction and documentary. After graduating in Directing from the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome, she began making shorts, including Il premio, nominated at the 2015 Silver Ribbons. In 2018, she debuted as a feature director with the coming-of-age film Succede, produced by Indigo Film and Warner Bros Italia. In 2020, she made her sophomore film, the documentary Sacred Point revolving around the community that lives at the mouth of the Tiber River, that won Best international film in Visions du Réel 2020, was nominated at the 2021 David di Donatello Awards, won the Valentina Pedicini Prize at the Silver Ribbons, and was awarded in over 70 festivals across the world. She then directed an episode of the Romulus II TV series, produced by Groenlandia and Cattleya for Sky, and two episodes of Supersex, a series produced by The Apartment and Groenlandia for Netflix, upcoming in 2023.

LA GIURIA STUDENTI THE JURY OF STUDENTS

La giuria studenti del Concorso Pesaro Nuovo Cinema Premio Lino Micciché coordinata da **Mariantonietta Losanno** 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 Mariantonietta Losanno is formed of the following students from Italian universities and film schools:

Sofia Amato, Sapienza – Università di Roma

Camilla Ardisson, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Cristiano Arni, Sapienza – Università di Roma

Dario Bartoletti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Sabrina Bernardi, Università degli studi di Urbino Carlo Bo

Anna Bortoletto, Università Suor Orsola Benincasa di Napoli

Enrica Calenda, Università degli Studi di Salerno

Martina Cardinale, Università Suor Orsola Benincasa di Napoli

Elena Celentano, Scuola di cinema e fotografia Pigrecoemme

Giada Ciliberto, Sapienza – Università di Roma

Ener Colombo, Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti – Fondazione Milano

Samuele Consoletti, Università degli Studi di Milano Statale

Arianna D'Erasmus, Università degli Studi di Milano Statale

Matteo Di Lizia, Accademia Cinema Renoir

Salvatore Gambone, Università degli Studi di Salerno

Alessia Giallorenzo, Sapienza – Università di Roma

Elisabetta Giamporcaro, Scuola di cinema e fotografia Pigrecoemme

Irene Jimenez, Accademia Di Belle Arti di Lecce

Marco Macauda, Università degli Studi di Roma di "Tor Vergata"

Federico Mango, Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti – Fondazione Milano

Anna Simona Moliterni, Accademia Di Belle Arti di Lecce

Lorenzo Nuzzo, Sapienza – Università di Roma

Luca Pacchiarini, Università degli Studi di Milano Statale

Gabriele Parodi, Accademia Cinema Renoir

Giada Vigiano, Università degli studi di Urbino Carlo Bo

GIURIA PREMIO DELLA CRITICA ITALIANA SNCCI in collaborazione con AFIC

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema ospita una nuova giuria composta da critici cinematografici. Infatti in seguito alla firma del protocollo d'intesa tra il Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani (SNCCI) e l'Associazione Festival Italiani di Cinema (AFIC) è stato istituito il PREMIO DELLA CRITICA ITALIANA (SNCCI) all'interno delle oltre cento manifestazioni associate AFIC come il nostro festival.

La giuria SNCCI, che si affianca a quella tradizionale nella valutazione dei film del Concorso Pesaro Nuovo Cinema, è composta dai seguenti tre critici del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani (SNCCI):

Alessandro Cuk
Francesco Grieco
Chiara Nicoletti

SNCCI ITALIAN CRITICS' AWARD THE JURY in collaboration with AFIC

The Pesaro Film Festival welcomes a new jury composed of film critics. The jury of film critics will assign the ITALIAN CRITICS' AWARD (SNCCI), recently created after the signing of a memorandum of understanding between the National Union of Italian Film Critics (SNCCI) and the Italian Film Festivals Association (AFIC). The new award will be adopted by over hundred AFIC-associated events, including our Festival.

The SNCCI Jury – who will evaluate the films in Competition, in parallel with the traditional Jury – is composed of the following three film critics belonging to the National Union of Italian Film Critics (SNCCI):

Alessandro Cuk
Francesco Grieco
Chiara Nicoletti

Af i c 
Associazione
Festival Italiani di Cinema



Patxi Burillo
ARGILEAK
Spagna 2022, 15'

[Teatro Sperimentale - 20 giugno 16,00]

Che cosa stanno guardando, rapiti, questi spettatori sui cui volti si sofferma a lungo la macchina da presa? E chi sono queste folle grigie e malvestite ritratte in consuete fotografie in b/n? Sì, a un certo punto saranno un vero pubblico di uno spettacolo cinematografico. Prima, invece, si tratta dei fedeli accorsi da tutta la Spagna per assistere in prima persona ai cosiddetti "fatti di Ezkio" del 1931, presunte apparizioni della Vergine a due fratellini che parlavano solo basco. «Il film si interroga sull'atto del vedere, postulando la domanda "È possibile credere di nuovo in ciò che si vede, nel luogo in cui un tempo si credeva?"» (Patxi Burillo Nuin).

Nato a Pamplona nel 1990, Patxi Burillo Nuin si è laureato in architettura presso l'Universidad de Navarra per poi specializzarsi in pratiche di ricerca e cinema sperimentale. Coniuga queste competenze con l'insegnamento e ha fondato lo studio O Arquitectura e la società Arquitectura Filmada.

Argileak, suo primo cortometraggio, ha vinto il premio per lo sviluppo agli Encuentros de Arte Joven de Navarra e ha debuttato al Punto de Vista - Festival International de Cine Documental.

fotografia/cinematography Pablo Paloma, Mirari Echávarri
montaggio/editing Jaume Claret, Pablo Paloma, Óscar Vincentelli, Patxi Burillo

suono/sound mix José María Avilés, Elisa Celda
produttore/producer Martín Besné, Julieta Junca
commento/voice over Sara Hernández



What are these viewers watching, with their ravished faces, while the camera dwells on each and every expression? And who are these grey, shabby crowds portrayed in old and worn b&w photographs? True, at some point they will be actual audiences of a movie screening. But earlier, they were groups of worshipers from all over Spain who gathered in the little Guipuzcoan village to gain a first-hand experience of the so-called 1931 "Ezkio Events", i.e., alleged apparitions of the Virgin Mary to two little siblings who only spoke Basque. "The film interrogates the act of seeing and poses a question: 'Is it possible to believe again in what one sees, in the place where one once believed?'" (Patxi Burillo Nuin)

Born in Pamplona in 1990, Patxi Burillo Nuin obtained a degree in architecture from the Universidad de Navarra and a postgraduate diploma in investigation and experimental cinema practice. A co-founder of the firm O Arquitectura and the company Arquitectura Filmada, he combines his skills with teaching. Argileak, his first short, earned a development prize at the Navarra Encuentros de Arte Joven and premiered at Punto de Vista International Documentary Film Festival.



Mary Helena Clark
EXHIBITION

Stati Uniti d'America 2022, 19' [Teatro Sperimentale - 19 giugno 18,00]

In *Exhibition* – raccolta di immagini riprodotte da altri film, musei e archivi, per non parlare del calembour in apertura "Love Laughs at Locksmiths – Houdini" – si intrecciano testi e biografie eterogenei: una donna sposa il Muro di Berlino e fa della propria casa in Svezia un museo di miniature architettoniche per «conservare le linee parallele delle mura». Mary Richardson per solidarietà con una suffragetta in carcere squarcia la *Venere e Cupido* di Velázquez. A questo punto subentra la narrazione in prima persona e si succedono citazioni dalla pittrice Agnes Martin, dai casi studio di Freud e sul paradosso dell'oltre di Klein. Frammenti, copie e stralci sono volti a delineare un ritratto del desiderio e della violazione, diventando una meditazione sull'affermazione e rifiuto della soggettività, oltre che affrontare il cortocircuito che tormenta l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica: «Il film come bene ha necessità di essere visto. Una volta mostrato, è facile riprodurlo senza limitazioni d'accesso. Nel diritto d'autore, tale vulnerabilità si chiama "analog hole"». Visivamente affascinante, in contrasto con la voce narrante volutamente monocolore, il film al pari di un saggio è anche dotato di fonti bibliografiche.

Mary Helena Clark è un'artista che lavora con cinema, video e installazioni. In particolare con i suoi film, selezionati nei più importanti festival e gallerie del mondo, analizza gli slittamenti della soggettività e i limiti del punto di vista della Mdp, riunendo soggetti e stili disparati, e facendo uso delle convenzioni del racconto, del linguaggio e del genere.

voce/voice Audrey Wollen

disegnatore/sketch artist Yuka Imata

musiche/music Eva-Maria Houben, "Breath for Organ"

suono/sound mix James Emrick

testo/text Mary Helena Clark

montaggio/editing Mary Helena Clark



A collection of images reproduced from other films, museums, and archives, not to mention the opening pun "Love Laughs at Locksmiths – Houdini," Exhibition weaves together multiple biographies and texts. A woman marries the Berlin Wall and turns her home in Sweden into a museum of architectural miniatures that "preserve the wall's parallel lines." Mary Richardson stabs Velázquez's The Toilet of Venus as an act of protest for an imprisoned suffragette. Shifting into first person point-of-view, the narration combines quotations from the painter Agnes Martin, Freud's case histories, and the paradox presented by the Klein Bottle. The film fragments, copies, and excerpts to create a portrait of desire and trespass, becoming a meditation on the assertion and refusal of subjecthood, while it also tackles the pain chain that torments the Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility, "The film as a property needs to be seen. Once exhibited, it's simple to recapture in an unrestricted form. In copyright law, this vulnerability is called the analog hole. If something can be sensed, it can be ripped." Visually enthralling in spite of the deliberately toneless narrator, the film is accompanied just like an essay by footnotes with bibliographical sources.

Mary Helena Clark is an artist working in film, video, and installation. Her films explore shifting subjectivities and the limits of the embodied camera, bringing together disparate subjects and styles, using the conventions of narrative, language, and genre. Her work has screened at major festivals and venues of the world.



Bruno Delgado Ramo

UNABRIDGED MANEUVER

Spagna/Canada 2022, 18'

[Teatro Sperimentale - 20 giugno 16,30]

Concepito come un'analisi delle manovre che si effettuano sia nell'attracco navale sia su una macchina da presa Bolex, il film alterna riprese della moviola presso gli studi della Liaison of Independent Filmmakers di Toronto e di varie località portuali sulla banchina occidentale del lago Ontario. Facente parte di un progetto mirato ad approfondire il concetto di manovra, che rimanda sia alle azioni realizzate con le mani – come dimostra l'etimologia della parola, la quale viene mostrata – sia alle procedure compiute a bordo in fase di avvicinamento a un molo o una sponda, l'opera sottolinea l'idea di precisione sottesa a entrambe le pratiche, rievocando grazie alle sue immagini il cinema di avanguardia. La sottile giustapposizione formale si presta anche a uno studio quasi pittorico sulla manualità della gestione della pellicola.

Bruno Delgado Ramo (Siviglia 1991) è un cineasta sperimentale, ricercatore e architetto la cui attività artistica e accademica si concentra sull'immagine in movimento. A partire da uno studio dell'immagine, affronta i processi collettivi e le condizioni spaziali che vengono attivati dal linguaggio cinematografico. Tutto il suo lavoro interdisciplinare si relaziona con un cinema radicato nello spazio e con le questioni spaziali legate alla città. Delgado Ramo considera i suoi progetti come indagini basate sulla pratica artistica, che possono dar luogo a film, libri o installazioni. È già stato ospite della Mostra nel 2020 con *Un baile con Fred Abstrait*.

Conceived as an exploration of both harbour piloting areas and Bolex maneuvering, the film alternates between the studio's editing table at the facilities of Liaison of Independent Filmmakers of Toronto and various locations on the West shore of Lake Ontario. Part of a project intended to investigate the concept of maneuver as referred to both the operations performed with one's hands – as proved by the word's etymology, also shown – and the on-board procedures when approaching a harbour or shore, the film plays in parallel with the idea of precision in the film hand-operation and ship pilotage procedures. With images reminiscent of the film avantgarde, a subtle formal play between the two kinds of maneuver is shown, alongside an almost pictorial study of the manual work implied by the use of film stock.

*Bruno Delgado Ramo (Seville 1991) is an experimental filmmaker, researcher, and architect whose artistic and academic practice deals with the moving image. From a wide understanding of image, he studies the collective processes and spatial conditions activated by film language. His interdisciplinary work deals with a site-specific cinema and spatial questions in the city. He outlines his projects as investigations based on artistic practice. His work has led to films, book editions, and spatial proposals. His *Un baile con Fred Abstrait* was in the 2020 PFF competition.*



Jim Finn

THE APOCALYPTIC IS THE MOTHER OF ALL CHRISTIAN THEOLOGY

Stati Uniti d'America 2023, 64'52" [Teatro Sperimentale - 20 giugno 18,00]

Un mockumentary molto serio che esplora la nostra storia e cultura ripercorrendo la vita del primo teorico e divulgatore del Cristianesimo, Paolo, quello di Damasco, per intenderci. È proprio dalla folgorazione lungo la via per l'attuale città siriana che prende spunto il titolo del film-collage, *The Apocalyptic is the Mother of All Christian Theology*, poiché è il protagonista stesso che definì l'accaduto una *apocalypsis*, letteralmente un dis-velamento. E in fondo è la stessa operazione che compie il regista Jim Finn dis-sotterrando non solo il lungo viaggio di Paolo alla volta della finale decapitazione, il suo predicare e le miracolose gesta, ma anche i materiali "alti" e "bassi" che compongono questa narrazione, affreschi e mosaici storici, pellicole in 16mm, propaganda diffusa via videotape, giochi da tavolo, animazione, rievocazioni recitate, rock metal e cover di musica liturgica, *found footage* e musica originale.

Le opere di Jim Finn sono state definite "commedie utopiche" e "film in trompe-l'oeil". Il regista è nato a St. Louis (USA) nel 1968 e insegna al Pratt Institute di Brooklyn. I suoi film sono stati programmati in festival internazionali, di avanguardia e underground come Rotterdam, Valdivia, BAFICI, Edimburgo e New York così come presso musei, università, cineteche e microcinema, e sono presenti nella collezione permanente del MoMA di New York.

sceneggiatura/script Jim Finn

musiche/soundtrack Colleen Burke, Jim White, Munaf Rayani

animazione/animation Matt Loudon

sound design Alexander Panos, Jesse Stiles
interpreti/cast Linda Montano, Usama Alshaibi, Begum Malcoclar, Jim Finn

A very serious mockumentary that explores our history and culture through the life of the founding theorist and proselytizer of Christianity, i.e., Paul, the Damascus guy, to put it simply. It is precisely from the blinding vision on the road to the present-day Syrian city that the collage-film's title, The Apocalyptic is the Mother of All Christian Theology, takes inspiration, as the protagonist himself defined the event an apocalypsis, literally an un-covering. Ultimately, it is the same thing that the filmmaker Jim Finn does, dis-covering not only Paul's long travel bound for his beheading, his preaching, and miraculous actions, but also the highbrow and lowbrow materials that make up this narrative, including ancient frescoes and historical mosaics, 16mm films, cassette propaganda, board games, animation, re-enactments, doom metal, covers of liturgical music, found footage, and original music.

Jim Finn's movies have been called 'Utopian comedies' and 'trompe-l'oeil films.' Finn was born in St. Louis in 1968 and teaches film at Pratt Institute in Brooklyn. His films have screened at international, avant-garde, and underground film festivals like Rotterdam, Valdivia, BAFICI, Edinburgh and the New York Film Festival as well as museums, universities, cinemathèques and microcinemas, including the permanent collection of the Museum of Modern Art, New York.



Helena Girón, Samuel M. Delgado

BLOOM

Spagna 2023, 17'

[Teatro Sperimentale - 21 giugno 17,30]

Secondo una leggenda popolare c'è un'isola mitica, San Borondón, che da molti secoli appare e scompare in mezzo al mare. La forza del mito ha spinto a organizzare, fra il Cinquecento e il Settecento, spedizioni alla sua scoperta, tanto che è stata registrata in diverse mappe dell'epoca. I registi Girón e Delgado si sono imbarcati a loro volta per una poetica esplorazione a caccia dell'isola, armati di pellicola in 16mm, videocamera digitale e ROV (Remotely Operated Vehicle), il quale non si limita a "rubare immagini" degli enigmatici abissi ma asporta campioni di flora e rocce subacquee dal monte sottomarino Tropic. Che sia la sua vetta, situata a 970 metri sotto il livello del mare, la mitica isola che riaffiorava dai flutti?

Helena Girón ha conseguito un master in sceneggiatura per cinema e tv alla Università Carlos III di Madrid e un master in montaggio cinematografico alla ESCAC. Samuel M. Delgado ha conseguito un master in sceneggiatura per cinema e tv alla Università Carlos III di Madrid e ha partecipato a laboratori internazionali di regia e produzione presso la EICTV.

La loro ricerca verte sul rapporto fra mitologia, storia e materialismo. I loro corti sono stati selezionati a Locarno, Toronto, New York e molti altri festival. Il loro lungometraggio *Eles transportan a morte* (2021) è stato presentato a Venezia e a San Sebastian, vincendo premi in entrambi i festival, per poi circuitare in tutti i maggiori festival internazionali.

produzione, sceneggiatura, fotografia, suono, *sound design* Carlos García
montaggio/producers, writers, DOP, *sound recordist*,
editors Helena Girón e Samuel M. Delgado interpreti/cast Silvia Navarro

San Borondón is a mythical island that appears and disappears offshore. The legend of the island became so pervasive that, during the 16th, 17th, and 18th centuries, expeditions were organized to discover and conquer it. Its existence was even recorded in several maps of the time. The directors Girón and Delgado also set out for a lyrical exploration in search of the island armed with modern weapons such as 16mm film, digital video camera, and a ROV (Remotely Operated Vehicle). The latter does not merely capture images but also takes samples of marine plants and rocks from the sea mountain Tropic. What if its peak, that lies at 970 mt below sea level, was the mythic island that used to surface from the sea waves?

Helena Girón has a Master in Screenwriting for film and TV from the University of Carlos III in Madrid and a Master in Editing for Film at the ESCAC.

Samuel M. Delgado has a Master in Screenwriting for film and TV from the University of Carlos III in Madrid and has participated in international workshops at the EICTV in direction and production.

*Together, Giron and Delgado investigate the relationship between mythology, history, and materialism. Their previous short films have been shown at festivals like Toronto, Locarno, New York, and many others. Their first feature film, *Eles transportan a morte* (2021), premiered at the Venice and San Sebastian festivals winning awards in both and went on to show at all major international film festivals.*



Ardélia Istarú
PRUEBAS

Costa Rica, Francia, Belgio 2022, 83' [Teatro Sperimentale - 21 giugno 17,00]

«Nel 1982 mia madre era venuta a stare con mio padre a Parigi dalla Costa Rica, e spedì una serie di lettere ai suoi genitori sulla sua vita lì. Io ho ritrovato queste lettere quaranta anni dopo, e sono tornata su questa storia piena di sofferenza per comprendere meglio il mio stesso arrivo nel continente [europeo] e in definitiva il mio percorso». Il mezzo epistolare – un classico – offre la sponda per un confronto fra generazioni e continenti, in cui il realismo è tutto evocato dalle voci narranti (che leggono le lettere, parzialmente "montate" dalla regista) mentre è confortato solo da qualche fotografia d'epoca e filmato dei luoghi, che poi lasciano il campo visivo a una lunga successione di immagini astratte.

Ardélia Istarú (1998) è una cineasta franco-costaricana, laureata in videografia alla École de Recherche Graphique di Bruxelles. Lavoro con un approccio sperimentale con il documentario e l'animazione sui temi della politica e dell'intimità.

fotografia/cinematography Ardélia Istarú
produzione/production Ardélia Istarú

voci/voices Ana Istarú, Ardélia Istarú
produzione/production Tres Tristes Tigres (Valentina Maurel)



"In 1982, accompanying my father to Paris, my Costa Rican mother sent a series of letters to her parents when she arrived in the French capital. Forty years later, I found these letters and now revisit a story full of pain in order to better understand my own arrival on the [European] continent and my personal journey." The epistolary medium – a classic – lends itself to depict a face-off between generations and continents, unmasking several lies, in which the realism is altogether evoked by the voiceovers that read the letters, partially 'edited' by the film director, while it receives little support from a few vintage photos and footage of the places that then leave the visual field to a long series of abstract images.

Ardélia Istarú (born 1998) is a French-Costa Rican filmmaker graduated in videography from the school of graphic research ERG, in Brussels. She has an experimental approach to politics around intimacy through documentary and animation.



Alexandra Karelina

DVA

Federazione Russa 2023, 33'

[Teatro Sperimentale - 19 giugno 17,00]

Rara opera russa in programmazione in Europa, *DVA* (due) si apre su coppie di antonimi ma poi si dilata su una città apocalittica – Mosca nella realtà – che si trova in un inspiegato stato di emergenza, con voci dagli altoparlanti che impartiscono ordini senza senso ai cittadini, poi si richiude in appartamenti asfittici dai suoni misteriosi. Un uomo solitario va in cerca del cane in uno spazio desolato, sullo sfondo rovine (o cantieri?) di edifici brutalisti. Esplorando lo spazio urbano trova un luogo in cui la realtà si sdoppia. Rievocando la fede russa in tutto ciò che è mistico e candola nel presente, Karelina dà corpo a un elegante film cyberpunk che è al tempo stesso una poetica dichiarazione contro la guerra.

Alexandra Karelina (Russia 1988) è una regista e videoartista indipendente che realizza documentari e cortometraggi sperimentali. Ha studiato a Mosca alla British Higher School of Art and Design, allo Institute of Contemporary Art e alla Scuola del Nuovo Cinema. Ora vive in Francia e lavora principalmente con la pellicola 16mm. I suoi film sono stati selezionati a Image Forum Tokyo, Le Guess Who?, MIEFF, Lausanne Underground Film and Music Festival, New Holland Island International Debut Film Festival e IFFR.

sceneggiatura/screenplay Alexandra Karelina
fotografia/cinematography Egor Protsko
produttore/producer Sergey Yehontov
produzione/production COMPANY Stereotactic

interpreti/cast Wassiliy Kondrashov, Anastasia Shpilko, Olga Shpilko
montaggio/editing Alexandra Karelina
sound design Feliks Mirenskiy
musiche/music Darya Zvezdina



A rare Russian work screening in Europe, DVA (two) opens on pairs of antonyms but then expands on an apocalyptic city – Moscow in reality – in an unexplained state of emergency, with voices from loudspeakers giving meaningless orders to residents; then it shuts down into asphyxiating apartments giving out mysterious noises. A lonely man looking for his dog ventures out in a wasteland, with ruins (or building sites?) of Brutalist towers. Exploring the cityscape, he finds a place where reality splits in two. Evoking the Russian faith in everything mystical and adapting it to the present, Karelina fleshes out an elegant cyberpunk film which is also a poetic declaration against war.

Alexandra Karelina (Russia 1988) is an independent filmmaker and video artist whose work consists of documentaries and experimental short films. She studied at the British Higher School of Art and Design in Moscow, the Institute of Contemporary Art, and the Moscow School of New Cinema. She works mostly with 16mm film and lives in France. Her films were selected at Image Forum Tokyo, Le Guess Who?, MIEFF, Lausanne Underground Film and Music Festival, New Holland Island International Debut Film Festival, and IFFR.



Aya Kawazoe
HOWLING
Giappone 2022, 23'

[Teatro Sperimentale - 19 giugno 18,20]

Enigmatico adattamento di un racconto di Hyakken Uchida (autore giapponese moderno già frequentato dal cinema, compreso Akira Kurosawa) girato in 16mm, che si apre su un'immagine atemporale di un ragazzino dopo aver catturato un'ape molto grossa. Stacco su un protagonista adulto che visita la salma del fratello minore e vi vede riflesso il proprio volto. Ricordi e realtà si confondono – di chi sono? – mentre altri personaggi spuntano in sequenze oniriche ambientate in megalopoli deserte o boschi altrettanto abbandonati. Un film surreale e piuttosto ipnotico che fa riferimento alle storie giapponesi di fantasmi, in cui i personaggi i personaggi dubitano di essere vivi o già in un'altra dimensione, e al cinema di Kiyoshi Kurosawa. «Riconsiderando la massima di Sartre, «l'existence précède l'essence», e riflettendo sulla nostra esistenza nell'attuale situazione sociale, imprevedibile e instabile» (Aya Kawazoe).

Aya Kawazoe (Giappone 1989) si è laureata alla Tama Art University, studiando regia sotto la guida di Shinya Tsukamoto e Shinji Aoyama. Ha lavorato nell'industria cinematografica. Nel 2019 si è iscritta alla scuola nazionale di cinema, con Kiyoshi Kurosawa e Nobuhiro Suwa come tutori. Il suo *Elephant Died* (2012) è stato selezionato a Oberhausen, *We Don't Go Home* (2014) al Brive Film Festival, e *HUMONGOUS!* (2020) alla Settimana della Critica di Cannes. Il suo primo progetto di lungometraggio, *Howling*, è entrato nella selezione Next Step 2021 di Cannes.

autrice/writer Aya Kawazoe (da un racconto di Hyakken Uchida)
sceneggiatura/script Jing Don
montaggio/editor Jing Don

musiche/music Nobuhiko Hayashi
produttore/producer Ling Fang
fotografia/cinematography Lizhi Zhu



A mysterious adaptation of a short story by Hyakken Uchida (a Japanese modern author whose works have already been made into films, including by Akira Kurosawa), shot on 16mm, opening on a timeless image of a little boy who catches a big bee. The film cuts to an adult protagonist who goes to see the body of his little brother and finds his own face in that of the deceased. Memories and reality become confused – who do they belong to? – while additional characters populate nightmarish scenes filmed in desert megalopolises or equally abandoned woods. It is a surreal and slightly hypnotic film that plays with Japanese ghost stories, where the characters question whether they are alive or already on another plane of existence, reminiscent of the cinema of Kiyoshi Kurosawa. "Reconsidering Jean-Paul Sartre's words that 'Existence precedes essence' and reflecting on the existence of ourselves in the unpredictable and unstable current social situation." (Aya Kawazoe)

*Aya Kawazoe (Japan 1989) graduated from Tama Art University, where she learned filmmaking from Shinya Tsukamoto and Shinji Aoyama. After working in the film industry, she enrolled in the national film school in 2019 with Kiyoshi Kurosawa and Nobuhiro Suwa as tutors. *Elephant Died* (2012) was selected at Oberhausen. *We Don't Go Home* (2014) screened at the Brive Film Festival. *HUMONGOUS!* (2020) was selected at the 2020 Cannes Critics' Week and her first feature project *Howling* was selected at the Cannes Next Step 2021.*



Stefan Kruse Jørgensen

SENSITIVITY IN LOW LIGHT CONDITIONS

Danimarca 2022, 21'

[Teatro Sperimentale - 20 giugno 17,15]

Prodotto dalla Kunsthochschule für Medien Köln, un film sperimentale che è un piano sequenza con un'unica inquadratura fissa lunga 21 minuti. Il cielo notturno ammantava gli ultimi raggi di sole. Appollaiato su un ramo, in un cortile, un falco pellegrino è intento a divorare una preda catturata di fresco. Lontano dalla città due fratelli seduti attorno a un falò chiacchierano a ruota libera, parlando delle loro paure, dell'isolamento, dei sogni, della percezione e del calcio.

Stefan Kruse Jørgensen è un regista e artista sperimentale proveniente dalla grafica, essendosi diplomato alla scuola di design della Regia Accademia di Danimarca (KADK) in Cultura visiva e identità. Il suo lavoro è il risultato di una ricerca in atto sulla produzione tecnica di immagini, la visibilità, il potere e le modalità di controllo. Il suo primo corto, *The Migrating Image* (2018), è stato presentato a *Visions du Réel*. *Sensitivity* è il suo quinto film.

montaggio/editing Stefan Kruse Jørgensen

sound design Asbjørn Deraud
voci/voices Basile Monsacré, Arthur Monsacré

Produced by the Academy of Media Arts Cologne, this experimental film is a long take with a single stationary shot that runs for 21 minutes. The approaching night sky consumes the last rays of daylight. Sitting on a branch in a courtyard, a peregrine falcon devours a freshly killed bird. Far from the city, two brothers sit around a bonfire talking about fears, isolation, dreams, perception, and football.

*Stefan Kruse Jørgensen is a research-based filmmaker and visual artist with a background in Graphic Design. He holds an MFA in Visual Culture & Identity from the Royal Danish Academy of Fine Arts School of Design (KADK). His work reflects an ongoing research into technical image production, visibility, power, and patterns of control. His first short film, *The Migrating Image* (2018), premiered at *Visions du Réel*. *Sensitivity* is his fifth film production.*



Park Kyujae

BLEARED EYES OF BLUE GLASS

Corea del Sud 2023, 8'30"

[Teatro Sperimentale - 21 giugno 16,30]

Gli "occhi di vetro azzurro cisposi" che fanno da titolo a questo cortometraggio sperimentale riprendono un'immagine verbale tratta dal romanzo *Le onde* di Virginia Woolf, opera letteraria considerata la più sperimentale fra quelle dell'autrice novecentesca britannica, a cui il giovane regista si è ispirato per il suo film, utilizzandone frasi e visioni per "spiegare", anche a sé stesso, che cosa è il cinema. Film che gioca con l'acqua – appunto – e la luce, eppure in un b/n molto scuro illuminato da rari lampi di colore, compiendo un viaggio nella notte in cui l'ombra di un uomo mano mano acquisisce sostanza. *Bleared Eyes of Blue Glass* è stato girato in una casa, in un bosco e lungo un torrente a Incheon, nei pressi della capitale sudcoreana, dove vive attualmente il regista.

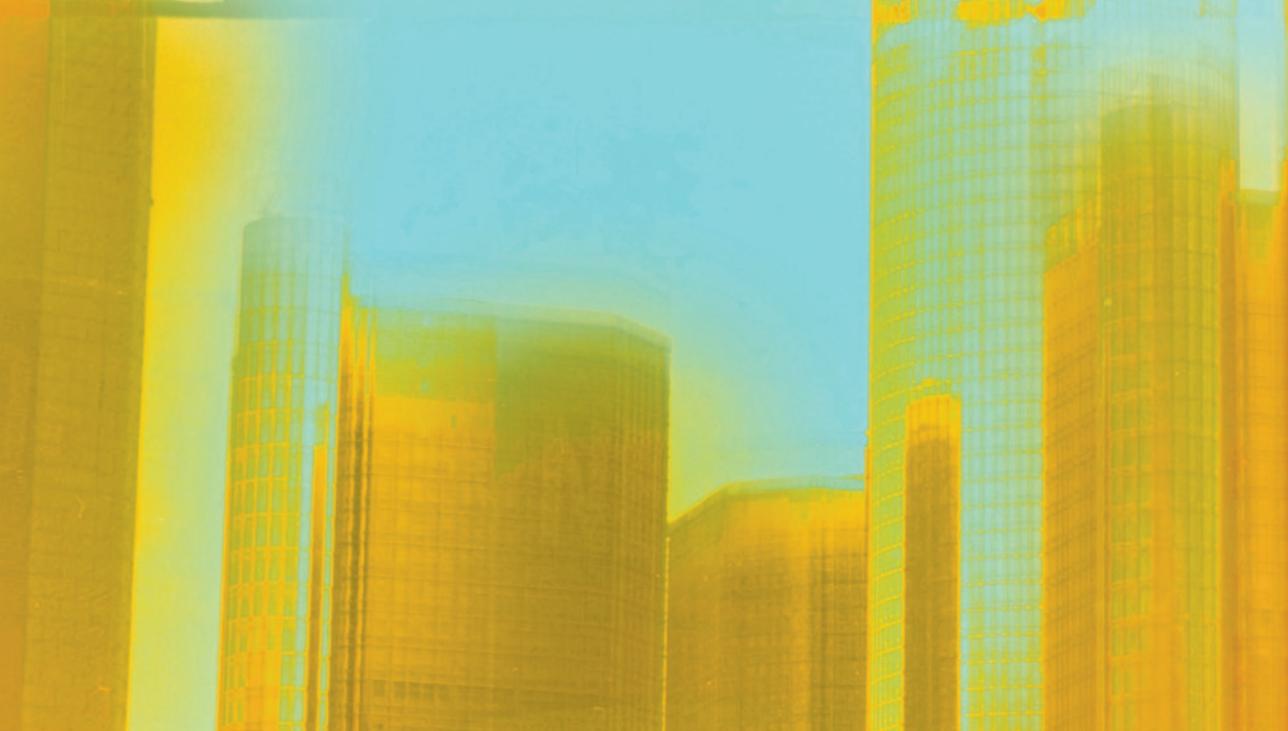
Park Kyujae (1996) ha studiato cinema alla Dongguk University di Seul. Realizza film in Super 8, 16mm e digitale, studiando i giochi di luce, le cose personali e la natura. Con dei colleghi organizza proiezioni indipendenti occasionali a Seul, e traduce film per festival e cineteche.

sceneggiatura/script Park Kyuiaie
fotografia/cinematography Park Kyuiaie

montaggio/editing Park Kyuiaie

*The "bleared eyes of blue glass" in the title of this experimental short expand on a verbal image from Virginia Woolf's novel *The Waves*, considered the most experimental among the 20th-century British writer's literary works, from which the young filmmaker took inspiration for his film, borrowing passages and visions to explain his own understanding of what cinema is. A film that plays with water – precisely – and light, and yet in a very dark b&w lit up by rare flashes of colour, making a journey in the night in which the shadow of a man gradually acquires substance. *Bleared Eyes of Blue Glass* was shot in a house, forest, and stream in Incheon, close to the South-Korean capital, where the filmmaker currently lives.*

Park Kyujae (born 1996) studied film at Dongguk University, Seoul. He makes films with Super 8, 16mm, and digital, exploring the play of light, personal things, and nature. Along with his colleagues, he organizes independent film screenings in Seoul on a non-regular basis. He translates films for film festivals and cinemateques.



Pablo Mazzolo

THE NEWEST OLDS

Argentina 2022, 15'10"

[Teatro Sperimentale - 19 giugno 17,40]

Selezionato all'interno della sezione Wavelengths del festival di Toronto e alla Viennale, *The Newest Olds* completa il dittico del regista sull'ambiente naturale e urbano nella regione frontiera di Windsor-Detroit. Il cinema tradizionale poggia, in tutte le sue forme, sul principio per cui due immagini fra uno stacco o dissolvenza devono essere sufficientemente diverse in modo da non turbare lo spettatore, pratica invece esercitata da Pablo Mazzolo: ciascuna "immagine fluttuante", così come le chiama lui, è un amalgama di minuscole differenze ottiche nella luce, nel colore e nella forma. Il suo corto trasforma così i panorami urbani di Detroit più iconici, scollando gli edifici dalle fondamenta e cancellando i confini fisici, politici e sensoriali fra il Canada e gli USA attraverso alchemiche tecniche di manipolazione della pellicola come effetti ottenuti con la Mdp e la stampa ottica.

Pablo Mazzolo è nato nel 1976 a Buenos Aires, dove si è laureato in Diseño de Imagen y Sonido. I suoi film hanno partecipato a diversi festival come Rotterdam, New York, Views from the Avant Garde, l'Ann Arbor e Rencontres Internationales, conquistando premi all'Ann Arbor, al Media City, al National Fund of Arts e alla Bienal de la Imagen en Movimiento tra gli altri. Lavora come montatore e insegna all'Universidad Nacional de Quilmes. Lavora esclusivamente con pellicola analogica.

produttori/producers Oona Mosna, Pablo Mazzolo



Selected in the Wavelength sidebar of the Toronto film festival and at the Viennale, The Newest Olds is the second instalment in Pablo Mazzolo's cinematic diptych exploring the natural and urban environment within and surrounding the border region of Windsor-Detroit. Conventional cinema, across all its forms, rests on this principle: when cutting or dissolving between two images, make them sufficiently different so as not to jolt the spectator. Mazzolo aims instead for a cinema of perturbation: each "fluctuating image" (as he calls it) is an amalgam of tiny, optical differences in light, colour, and shape. His short transforms Detroit's iconic cityscapes, dislodging buildings from their foundations and collapsing the physical, political, and sensory boundaries between Canada and the United States through alchemical, in-camera, and optical printing techniques.

Pablo Mazzolo was born in 1976 in Buenos Aires, where he graduated in Image and Sound Design. His films have participated in different festivals such as the Rotterdam Film Festival, the New York Film Festival, Views from the Avant Garde, the Ann Arbor Film Festival, and the Paris Rencontres Internationales, garnering awards at Ann Arbor, Media City, National Fund of Arts and the Biennial of the Moving Image, among others. He works as a film editor and teaches at the Universidad Nacional de Quilmes. He works exclusively with analogue film.



Sasha Pirker

GEWESEN SEIN WIRD

Austria 2022, 17'30"

[Teatro Sperimentale - 21 giugno 17,50]

Lo sguardo si fa spazio. Il sottotitolo del film è schiettamente esplicativo, "Die Wohnung von Heinz Frank/The Apartment of Heinz Frank", che già di per sé sarebbe abbondantemente sufficiente, poiché esamineremo millimetro per millimetro un curioso monocale del primo Novecento, ma invece c'è molto di più, oggetti d'arte e di design, riflessioni sull'arte e la vita del personaggio che lo occupava, che poi diventano universali. Il minuscolo appartamento viennese (30 mq) è diventato un caso, poiché è stato il rifugio per tutta la vita di Heinz Frank – che lo ha minuziosamente modellato e rifinito con originalissime soluzioni a propria immagine e somiglianza ("una terza pelle", dice la figlia, che ci fa da guida) ed è tuttora colmo di opere d'arte – ma rischia di essere venduto, facendo così sparire una rara testimonianza di *gesamtkunstwerk* contemporaneo. Da questo piccolo ambiente, che mostra influssi modernisti (Adolf Loos, Josef Frank), e dalle divertenti evocazioni della figlia del pittore e designer il film ricomponne così un ritratto d'artista che non vedremo mai.

Sasha Pirker, nata a Vienna nel 1969, è una artista e regista. Ha studiato Linguistica a Parigi e Vienna. Oltre a realizzare film insegna dal 2006 alla Akademie der bildenden Künste Wien le discipline di cinema, video e arte. Dal 2014 inoltre, insieme a Adnan Balcinovic, gestisce lo spazio indipendente viennese "Size Matters. Space for Art and Film".

fotografia/cinematography Ortrun Bauer
montaggio/editing Sasha Pirker

suono/sound Stefan Németh
interpreti/cast Lilli Breuer-Guttmann

*The gaze becomes space. The film's subtitle is frankly explanatory, "The Apartment of Heinz Frank," which alone would be more than sufficient as we are going to scan a bizarre early 20th-century studio flat inch by inch, but instead there is so much more, i.e., art and design objects, reflections on the art and life of the character who lived there, recollections that become universal. The tiny Viennese apartment (30 square metres) was recently under the limelight as the shelter of Heinz Frank for literally all his life – he painstakingly shaped and perfected it with amazingly original solutions in his own image (like "a third skin," in the words of his daughter who is our guide) and is still filled with artworks – but now that he is dead is in danger of being sold, thus losing a rare contemporary *gesamtkunstwerk* forever. Departing from the small flat, that shows the influence of modernist architecture (Adolf Loos, Josef Frank), and from the amusing stories told by the painter/designer's daughter, Pirker's film puts together a portrait of an artist who is never to be seen.*

Sasha Pirker, born 1969 in Vienna, is an artist and filmmaker. She studied Linguistics in Vienna and Paris. Besides making films, since 2006 she teaches at the Academy of Fine Arts Vienna in the field of film, video and art. Since 2014 she runs the independent space "Size Matters. Space for Art and Film" in Vienna (together with Adnan Balcinovic).



Agnès Perrais
CIOMPI

Francia 2023, 83'

[Teatro Sperimentale - 23 giugno 21,00]

Un film che con il Super 8 e 16mm scorre sulla Firenze antica, senza troppo preoccuparsi di quella moderna che a volte vi si sovrappone; sugli affreschi, sugli arazzi, sui particolari, iconografici e materici. Due voci narranti si alternano portandoci, come in una favola senza lieto fine, alla rivolta dei Ciompi, una vera rivoluzione che si è svolta proprio qui, fra le pietre e i vicoli e le chiese che vediamo. Ma alla protesta del popolo minuto del Trecento fa da contraltare una vicenda contemporanea straordinariamente somigliante. «[Con il supporto analogico] le riprese hanno un approccio particolare: ciascuna inquadratura è preparata a lungo, quando si gira c'è grande concentrazione, rispettando un'unità di inquadratura che mi piace. Avevo anche voglia di usare due formati diversi, una parte, più mobile, in Super 8, un'altra più messa in scena, con il cavalletto, in 16mm. Adoro la grana di queste immagini» (Agnès Perrais).

Agnès Perrais, nata a Parigi, ha iniziato realizzando documentari creativi mentre lavorava sulla tesi di dottorato sui legami tra lirismo e politica nel cinema. È entrata in contatto con la pellicola analogica grazie ai laboratori compartecipati Etna e L'Abominable. Oltre a realizzare collage e rayografie, porta avanti la sua ricerca cinematografica lavorando sia sulla forma documentaria (*Ciompi*, 2023) sia su forme poetiche brevi più sperimentali (*Marin miroir*, 2021, *Navire*, 2017).

fotografia/cinematography Agnès Perrais, Frédéric Menant
montaggio/editing Marie Bottois & Agnès Perrais
suono/sound Marie Bottois

produzione/production L'image d'après (Lysa Heurtier Manzanares & Orlane Dumas) & La surface de dernière diffusion
interpreti/cast Alessandro Stella, Udo Kier



A film in Super 8 and 16mm formats that runs along ancient Florence, worrying not too much about the modern one that occasionally overlaps; it runs along the frescoes, the tapestries, the details, both in iconographic and material terms. Two narrators alternate, taking us back to the Ciompi Revolt, an actual revolution that unravelled precisely among the stones and the alleys and churches that we see. But the 14th-century protest of the labouring classes is contrasted with an amazingly similar present-day fight. "[With analogue film] it's a particular way of shooting: each shot is carefully prepared, there is great concentration in the moment of shooting, in the unity of shot, which I like. I also wanted to have two different formats, a more mobile part in Super 8, and another more 'staged,' on a tripod, in 16mm. I love the texture of these images." (Agnès Perrais)

*Agnès Perrais, born in Paris, began by directing documentaries, while also completing a doctoral thesis on the links between lyricism and politics in cinema. She experienced the practice of analogue film at the shared workshops L'Etna and L'Abominable. Besides making collages and rayograms, she pursues her cinematic research in film working on both documentary forms (*Ciompi*, 2023) and short, more experimental, poetic forms (*Marin miroir*, 2021, *Navire*, 2017).*



Hannes Verhoustraete
BROKEN VIEW

Belgio 2023, 75'

[Teatro Sperimentale - 22 giugno 17,30]

Gli studi post-coloniali incontrano la storia della visualità. Così si potrebbe sintetizzare il film-saggio che con notevole estro visivo ma serio approccio antropologico indaga sulla natura e le modalità dello sguardo e della costruzione dell'altro. In particolare si parte dall'invenzione della lanterna magica, e come questa sarebbe stata impiegata per "vendere" il progetto coloniale, non solo nel regno belga ma anche ai colonizzati stessi. Per quanto fragili, queste immagini di vetro sono giunte a migliaia fino a noi. Riccamente colorate a mano, corrotte, orribilmente affascinanti, sono la materia principale del film, insieme a diapositive, fotografie e filmati d'epoca, illustrando la tensione fra esperienza estetica e ricaduta dell'ideologia coloniale. L'autore tenta di mappare lo sguardo coloniale da una *broken view*, una veduta incrinata, analizzando come esso persista nel tempo e plasmi il nostro modo di vedere, di pensare e di parlare del passato.

Regista, insegnante e ricercatore all'accademia di belle arti di Gand, Hannes Verhoustraete ha studiato cinema e giornalismo diplomandosi nel 2013 con il corto *28 Rue Brichaut*. Nello stesso anno è entrato nella redazione di *Sabzian.be*, un sito di cinema, collaborando come autore, redattore e traduttore. Nel 2016 ha vinto il premio *Vocatio*. Il suo esordio *Un pays plus beau qu'avant* (2019) e *Broken View* rientrano in un progetto di ricerca sulla forma-saggio come modalità storiografica.

fotografia/cinematography Hannes Verhoustraete
montaggio/editing Hannes Verhoustraete
suono/sound Nina de Vroome

produzione/production Accattone Films
interpreti/cast Ditmar Bollaert



Post-colonial studies meet the history of visibility. This could be a summary of this essay film that, with considerable visual flair, but a serious anthropological approach, investigates the nature and modes of the gaze and of constructing the Other. Namely, it departs from the invention of the magic lantern and how lantern projections were to be employed to 'sell' the colonial project not only to the Belgian public, but also to the colonized themselves. However fragile images made of glass may be, many thousands survived. Often lavishly hand-coloured, these tainted, horribly beautiful artefacts are the main raw material of the film, along with slides, photographs, and footage of the time that illustrate the tension between aesthetic experience and the reverberation of colonial ideology. The film attempts to map the colonial gaze from a broken view, how it persists across time and shapes the way we view, think of, and speak about the past.

*A filmmaker, teacher, and researcher at KASK / School of Arts Ghent, Hannes Verhoustraete after studying journalism and cinema graduated in 2013 with the short film *28 Rue Brichaut*. In the same year he joined *Sabzian.be*, a cinephile website, as writer, editor, and translator. Hannes was one of the winners of the 2016 *Vocatio Award*. Both his first feature film *Un pays plus beau qu'avant* (2019) and *Broken View* are part of a research project on the essay form as a historiographic mode.*



Francesco Zanatta

VIVA LA NOTTE

Italia 2022, 13'

[Teatro Sperimentale - 21 giugno 18,10]

La magia della musica nella notte, il vivere per vivere. Quando la musica non è più musica ma diventa magia. Oh magia, portami via, fammi volare sopra le nuvole. Tra i primi anni Novanta e i tardi Duemila, in quella che si può considerare l'età dell'oro della discoteca italiana, c'è chi ha scelto di documentare una vorticoso e insonne vita notturna. Il risultato è un insieme di video in bassa definizione in cui le luci intermittenti, la musica pulsante e i corpi danzanti si confondono, diventando una massa uniforme che si muove costantemente. *Viva la notte* parte da questo materiale per approfondire ed espandere il senso di perdita che lo caratterizza, portandolo a un livello di astrazione e opacità dove l'immagine si dissolve similmente al mondo che l'ha generata. Rinunciando alla definizione, il video si fa notte: le forme si perdono nel buio e quello che rimane sono le tracce evanescenti di un luogo altro, popolato da fantasmi fuggevoli alla ricerca di un'instabilità perpetua.

Francesco Zanatta (Treviso 1999) si è laureato in Arti Multimediali all'Università IUAV di Venezia, dove tuttora continua i suoi studi. La sua ricerca si rivolge da un lato alla documentazione ossessiva del proprio territorio e dall'altro al recupero e rimontaggio di materiale d'archivio trovato nel web. *Viva la notte* è il suo primo film presentato a un festival.

montaggio/editing Francesco Zanatta



The magic of the music in the night, the living to live. When music is no longer music but becomes magic. Oh magic, take me away, fly me over the clouds. Between the early 1990's and late 2000's, in what can be considered the golden age of Italian clubbing, a number of people chose to document a swirling, sleepless nightlife. What emerged is a collection of low-definition videos in which flashing lights, pulsating music and dancing bodies merge to become a constantly throbbing mass. Viva la notte departs from this material to explore and expand the sense of loss that characterizes it, taking it to a level of abstraction and opacity where the image dissolves just like the world that generated it. Forms are lost in the dark and what remains are the evanescent traces of an elsewhere populated by fleeting ghosts in search of perpetual instability.

Francesco Zanatta (Treviso 1999) graduated in Multimedia Arts at the Venice IUAV, where he continues his studies. His research focuses on one hand on the obsessive documentation of his own territory, and on the other hand on retrieving and reediting archive footage found on the web. Viva la notte is his first film debuting at a film festival.



Bernardo Zanotta

INSIEME INSIEME

Italia/Francia/Olanda 2022, 37' [Teatro Sperimentale - 23 giugno 16,30]

Prodotto fra gli altri dal rivoluzionario regista Yann Gonzalez (*Un couteau dans le coeur*), questa farsa queer realizzata in 16mm presenta, oltre al tripudio di colori primari e di lingue (se ne parlano quattro), anche un compendio di citazioni e riferimenti – *romance*, commedia nera, cinema d'autore, *gore*, serie B, monologhi letterari (Chordelos de Laclos) e alcune evocazioni prettamente italiane, visto che il film è ambientato fra il Lago Maggiore e il Lago d'Orta (Piero Chiara, Alberto Lattuada e così via), per non parlare dei riferimenti metatestuali (il personaggio che filma il film che scorre nel TV con dentro gli stessi attori di... *Insieme insieme*). La storia? Inconsistente – tutto ruota intorno a una gita in macchina – dialoghi a livello zero, per meglio eludere il tragico della vita in un mondo scardinato in cui la bizzarria è ancora la via più sicura per il piacere.

Bernardo Zanotta è un regista e artista nato in Brasile nel 1996 che vive fra Amsterdam e Parigi. I suoi film, costruiti su trame storiche e di finzione, sovvertono i generi e le convenzioni. I lavori di Zanotta sono stati selezionati presso gallerie d'arte, cinema e festival, fra cui FID Marseille, Rotterdam e Locarno, dove con *Heart of Hunger* (2018) ha vinto il Pardino d'Argento. Oltre a seguire progetti di corto e mediometraggi, è attualmente impegnato nello sviluppo del suo primo lungometraggio.

sceneggiatura/script Bernardo Zanotta
fotografia/cinematography Ville Piippo
montaggio/editing Paul Nouhet
produzione/production Venin Films (Yann Gonzalez & Flavien Giorda), Near/by film (Manon Bovenkerk)

interpreti/cast Jun Ortega, Lydia Giordano, Gustavo Jahn, Leandro Lefa, Gabriele Pavesi

Produced by cutting-edge film director Yann Gonzalez (Knife + Heart) among others, this queer farce shot in 16mm besides the galaxy of primary colours and of languages (four of them are spoken) also presents one of cross-references – romance, black comedy, auteur cinema, gore films, B movies, literary monologues (Chordelos de Laclos), and some Italian suggestions, considering that the movie is set between Lake Maggiore and Lake Orta (Piero Chiara, Alberto Lattuada, and so on), not to mention metatextual references (the film's character taking pictures of a movie running on TV in which we see the same actors as in... Together Together). What about the plot? Flimsy at the very least – hing-ing solely on a car ride – abysmally poor dialogue, to foil life's tragedy in an aimless world where whimsicality is the surest path to pleasure.

Bernardo Zanotta (Brazil 1996) is a filmmaker and visual artist based between Amsterdam and Paris. His films blend historical and fictional narratives that subvert genre and convention. His work has been exhibited internationally at art venues, cinemas, and festivals, including FID Marseille, Rotterdam, and Locarno, where he was awarded the Pardino d'Argento for Heart of Hunger (2018). Alongside short and mid-length projects, he is currently developing his first feature film.



Proiezioni speciali
Special Screenings
Cinema in piazza



Film d'apertura Omaggio 40 anni dopo

Adrian Lyne

FLASHDANCE

Stati Uniti d'America 1983, 95' [Cinema in Piazza del Popolo -17 giugno 21,30]

sceneggiatura/script Tom Hedley, Joe Eszterhas musica/music Giorgio Moroder
fotografia/cinematography Don Peterman interpreti/cast Jennifer Beals, Michale Nouri,
montaggio/editing Walt Mulconer, Bud S. Lilia Skala, Sunny Johnson, Kyle T. Heffner
Smith

Adrian Lyne, con il compianto Tony Scott, è probabilmente il più audace creatore di forme del cinema degli anni Ottanta. Fotografo di formazione (per Kevin Ayers, per esempio), ha saputo, nell'arco di una filmografia piuttosto essenziale, raccontare per forme, ossia costruzioni visive, il senso di una mutazione epocale del cinema statunitense e dell'immaginario collettivo. Lo scarto drammatico, che si consuma in soli tre anni, da *A donne con gli amici* a *Flashdance*, è clamoroso. È come se Lyne cogliesse, in forme addirittura documentarie, quella reazione del sistema nervoso al linguaggio della pubblicità e del videoclip (per prendere in prestito un'intuizione di McLuhan). Non si tratta però banalmente di imitare altri linguaggi, altrimenti non si capirebbe la differenza fra uno Steve Barron e un Russell Mulcahy (anche se su quest'ultimo sarebbe il caso di fare un discorso a parte).

È come se Lyne cogliesse – e anticipasse – il pensare ipertestuale che era ancora a venire. Da autore profondamente cinematografico, intuisce che l'immagine è diventata altro. Quindi utilizza la sua sagacia fotografica per esplorare sulla superficie dei corpi, in maniera quasi warholiana, l'attonita bellezza della stasi e delle icone

post-cinema. *Flashdance* rappresenta una vera e propria epifania. Un passaggio di stato. Il documento visibile di come il cinema reagisce al cambio della percezione visiva in atto rendendolo racconto per immagini. Cambiando il modo di raccontare delle immagini, cambia ovviamente il mondo che attraverso di esse si narra. E non è un caso che uno dei sottotesti di *Flashdance* sia proprio la permanenza del lavoro manuale. Ed è con *Flashdance* che Lyne si laurea grande narratore di melodrammi. Intuendo che l'ultimo prodotto di scarto dell'immagine, sempre rinnovabile e mutante, in fondo è proprio l'amore. Questa tensione, fra l'immagine e il racconto dell'amore e del desiderio, Lyne l'avrebbe continuato a esplorare sino alle sue estreme conseguenze. *Flashdance* – in questo senso – è l'annuncio, compiuto, di una vera e propria vocazione autoriale che avrebbe cambiato radicalmente il modo di pensare e immaginare il cinema.

Giona A. Nazzaro

Flashdance ha riconfezionato il sogno americano per le donne di colore in un'epoca in cui non era per niente ovvio farlo. Con Joe Biden mutato nell'archetipo del "lavoratore che è riuscito bene", l'attenzione è nuovamente rivolta all'anima operaia della Pennsylvania, uno Stato da sempre associato alle acciaierie, con Pittsburgh – dove è ambientato *Flashdance* – che ha ancor oggi il soprannome di Steel City nonostante le fabbriche siano ben lontane dai confini cittadini. Tuttavia nel 1983, con gli echi della crisi dell'acciaio fin dagli anni Settanta, l'industria era ancora abbastanza diffusa da offrire una relativa credibilità al personaggio interpretato da Jennifer Beals, un'operaia di nome Alex Owens. [...] Non mancano ad Alex le occasioni di mostrare il culo per i soldi, letteralmente (immortalato nella famosa scena con la cascata d'acqua all'inizio del film). Anche l'essere associato a una certa fama erotica per il regista Adrian Lyne sarebbe cominciato con *Flashdance*, nonostante rispetto ai film successivi Jennifer Beals che si sfilava il reggiseno con ancora addosso la maglietta sembrasse un gioco da bambini, se si confrontano *9 settimane e 1/2* e *Lolita*. Allo stesso modo uno degli autori della sceneggiatura (scritta con Tom Hedley), Joe Eszterhas, avrebbe continuato su questo filone, compresi *Basic Instinct* e *Showgirls*. [...] L'idea per la quale *Flashdance* sia uscito in sala in un periodo in cui veniva rimesso sul mercato il concetto di sogno americano non è priva di dicotomie. Perché gli anni di Reagan sono stati un periodo di grandi discriminazioni per le donne di colore, semmai dimenticissimo l'uso aggressivo che faceva il presidente dell'espressione *welfare queen*, per non parlare della sua definizione dello stato sociale in America come "agente e consolidatore dell'assistenzialismo". D'altro canto la cultura pop sembrava voler assicurare le classi non bianche e non agiate degli Stati Uniti che non tutte le speranze erano perdute, anche se il governo e la società nel suo insieme le avevano ancora una volta apertamente ripudiate. Jennifer Beals in *Flashdance* annunciava la "promessa" in base alla quale il "sogno americano" poteva veramente essere alla portata di tutti (con l'invisibile asterisco a lato di questo "tutti" stante a significare le persone con almeno una goccia di "patrimonio genetico bianco"), e non solo degli *yuppie* nati con un fondo fiduciario.

Genna Riviaccio, «Culled Culture», 9 novembre 2020

C'è qualcosa di speciale in quei film che sembrano capsule del tempo ma che in nessun modo o forma reggono veramente alla prova del tempo. Mentre si può senz'altro mettere in discussione il nostro amore e ammirazione per essi attraverso uno

sguardo moderno, continuiamo a non considerarli brutti film, soprattutto visto che l'arco di tempo intercorso ci fornisce anche un'interpretazione di questo attaccamento. L'aspetto più interessante è confrontare la data di uscita originale con altri classici dello stesso decennio, rendendosi conto che è stato questo titolo a spianare la strada agli altri. Stiamo naturalmente parlando del classico della Paramount datato 1983, *Flashdance*, un film che fra le altre cose ha una delle migliori colonne sonore di tutti i tempi e un alto potenziale di intrattenimento, anche soltanto come prodotto della sua epoca.

Justin Waldman, «Elements of Madness», 8 aprile 2023

Along with the late Tony Scott, Adrian Lyne is likely to be the boldest creator of forms in the cinema of the eighties. Trained as photographer (for Kevin Ayers, for example), throughout a fairly essential career he managed to depict the meaning of a momentous mutation in North-American cinema and the collective imagination by way of forms, i.e., visual constructions. The dramatic swerve took place in just three years, from Foxes to Flashdance, and was sensational. It was as though Lyne had captured, in near-documentary forms, a response of the nervous system to the language of commercials and music videos (borrowing from McLuhan's insight). However, it was not just trivial imitation of other languages, otherwise one could not make sense of the gap between a Steve Barron and a Russell Mulcahy (even though the latter would deserve separate consideration).

Lyne allegedly captured – and foreshadowed – hyper-textual thinking that was yet to come. As a deeply cinematic creator, he sensed that the image had become an 'other' thing. Therefore, he put to use his photographic savvy to explore the astonished beauty of stasis and post-cinema icons on the surface of the bodies, with an almost Warhol-like approach. Flashdance represents an actual epiphany. A phase transition. The visible document of how cinema reacts to the ongoing change in visual perception, achieving storytelling in images. Changing the way images tell a story, the world depicted through them changes along. It is not a coincidence that one of the sub-texts in Flashdance is precisely the permanence of labour. With Flashdance, Lyne graduates as great narrator of melodramas. He realizes that the last by-product of the image, always renewable and mutating, is ultimately love. This tension between the image and the story of love and desire was to be explored by Lyne up to its extreme consequences. In this sense, Flashdance is the successful beacon of the calling to authorhood for a director who was to change radically how cinema should be thought and imagined.

Giona A. Nazzaro

Flashdance repackaged the American dream to women of colour at a time when it was particularly antithetical to do so. With Joe Biden transcending into the "working man done good," attention has been turned once again to the blue-collar nature of Pennsylvania. A state that has always been associated with its steel mills, Pittsburgh—where Flashdance takes place—is to this day nicknamed The Steel City regardless of the absence of any mills still existing within its city limits. In 1983, however, despite the steel crisis that began in the 70s, the industry remained prevalent enough to warrant the almost believability of Jennifer Beals playing the part of a welder named Alex Owens. [...] There are plenty of opportunities for Alex to flash her ass for the cash, literally (as immortalized by the famous water cascading scene at the beginning of the movie). Accordingly,

director Adrian Lyne's association with the "erotic" would be established with Flashdance, though, via the films that followed, Jennifer Beals taking her bra off with her shirt still on would be looked upon as child's play compared to the likes of 9 ½ Weeks and Lolita. One of the writers of the script (co-written with Tom Hedley), Joe Eszterhas, would also go on to create more erotic fare, including Basic Instinct and Showgirls. [...] The notion that Flashdance was released during a time when the concept of the American dream was being re-peddled anew is not without its dichotomy. For the Reagan years were a particularly discriminatory period for women of color—lest we forget Reagan's rampant use of the term "welfare queen," in addition to calling the welfare system in America "a creator and reinforcer of dependency." At the same time, pop culture seemed to want to assure the non-white, non-upper classes of the U.S. that not all hope was lost just because the government and society at large had once again openly shunned them. Jennifer Beals in Flashdance was a beacon of this "promise" that the "American dream" truly could be for all (the unspoken asterisk of that "all" being people with at least some "white heritage" in their blood). Not just yuppies already born into a trust fund.
Senna Riviuccio, Culled Culture, November 9, 2020

There is something special about movies that feel like time capsules that in no way, shape, or form stand the true test of time. While the love and admiration of them is certainly questioned with a modern lens, they are still not seen as bad films, especially when considering the time period provides an understanding of that love. However, the most interesting part of it is seeing their original release date in comparison to the other two classics of the same decade and realizing that this is the first one that could arguably say it paved the way for the other two classics. This, of course, is referring to Paramount's 1983 classic Flashdance, a film that, if nothing else, has one of the best soundtracks of almost all time, and is still rather entertaining, even solely as a product of its time.
Justin Waldman, Elements of Madness, April 8, 2023





Elisabetta Giannini

SOGNANDO VENEZIA

Italia 2023, 16'46"

[Cinema in Piazza del Popolo -18 giugno 21,30]

sceneggiatura/script Mara Fondacaro, Alessandro Logli
fotografia/cinematography Cristian Valeri
musiche/music Andrea Boccia

montaggio/editing Luca Visingardi
interpreti/cast Morena Di Leva, Francesco Di Leva, Miriam Candurro, Carmine Borrino, Adele Pandolfi

Vittoria è un'esuberante ragazzina di tredici anni che sogna di diventare *influencer*. Suo padre le regala per il compleanno un biglietto per sfilare sul red carpet di Venezia. Inizia una preparazione bizzarra: abiti composti da ritagli di giornale, manicure, ricerche di outfit combinati, occhiali, lenti a contatto colorate e tantissime storie sui social! Ma il giorno dell'agognato red carpet...

Elisabetta Giannini (Napoli 1997) frequenta il Centro Sperimentale di Cinematografia, dove si diploma in effetti visivi. Nel 2022 vince in qualità di montatrice il programma di mentoring dei più promettenti talenti femminili under 35 in Italia "Becoming Maestre". Ha montato, realizzando gli effetti visivi, *Fulci Talks* di Antonietta De Lillo, *La Manza* di Chiara Ortolani, *Sunshine* di Martino Aprile e *Stagisti per sempre* di Valerio Sessa.

*Vittoria is an exuberant 13-year-old girl whose dream is to become an influencer. On her birthday, her father gives her a ticket for the Venice red carpet. She begins to get ready in her own way: dresses made of cut-ups, manicure, mixed outfits, eyeglasses, colour contact lenses, and a lot of stories in the socials! On the day of the coveted red carpet... Elisabetta Giannini (Naples 1997) graduated as a VFX artist from the Centro Sperimentale di Cinematografia. In 2022, she won the mentoring programme for most promising under-35 female talents in Italy "Becoming Maestre" as a film editor. She edited and made the VFX for Antonietta De Lillo's *Fulci Talks*, Chiara Ortolani's *La Manza*, Martino Aprile's *Sunshine*, and Valerio Sessa's *Stagisti per sempre*.*

Francesco Tavella

COCORICÒ TAPES

Italia 2023, 66'31"

[Cinema in Piazza del Popolo -18 giugno 21,30]

autori/writers Francesco Tavella, Matteo Lolletti
musica/music Matteo Vallicelli
fotografia/cinematography Luca Nervegna
montaggio/editing Luca Berardi, Luca Nervegna

produzione/production La Furia Film, Sunset Studio
interpreti/cast Loris Riccardi, Renzo Palmieri, Silvia Minguzzi, Principe Maurice, Giuseppe Moratti

Nel 1993, il giovane Loris Riccardi è l'art director del locale notturno destinato ad essere il più trasgressivo d'Italia: il Cocoricò. È lui che crea il concetto di locale-notturno-teatro trasformando la pista da ballo in un luogo di provocazione in anni di creatività e distruzione, in cui tutto sembrava possibile e allo stesso tempo prossimo al collasso. La sua storia viene raccontata attraverso filmati inediti di quegli anni e le parole - di oggi e di allora - di coloro che lo hanno vissuto.

Nato ad Aosta ma bolognese di adozione, Francesco Tavella collabora da anni con case di produzione e registi come sceneggiatore e consulente alla sceneggiatura. Ha ideato e co-sceneggiato il documentario *Voglio correre* di Claudio Costa e collaborato a *After The Bridge* per la regia di Rizzo/Toscano. *Cocoricò Tapes* è la sua opera prima.

*In 1993, young Loris Riccardi is art director of the club that was to become the most transgressive in Italy, Cocoricò. He invented the concept of nightclub-theatre, turning the dance floor into a place of provocation in a period marked by creativity and destruction, when everything seemed possible as well as about to collapse. Its story is told by way of never released footage and the comments of those who experienced the club. Born in Aosta and an adopted Bolognese, Francesco Tavella has been working with production companies and film directors as a script writer and editor for years. He conceived and co-wrote Claudio Costa's documentary *Voglio correre* and collaborated on *After The Bridge*, directed by Rizzo/Toscano. He has debuted as director with *Cocoricò Tapes*.*





LA MALA EDUCACIÓN DEL MASCHIO ALL'ITALIANA

Lezione di cinema con Piera Detassis

[Cinema in Piazza del Popolo -19 giugno 21,30]

Piera Detassis ripercorre l'educazione del maschio nel cinema italiano attraverso parole, immagini e sequenze proposte con uno sguardo critico che getta una nuova luce su decenni di rappresentazione d'un certo tipo di mascolinità.

Piera Detassis, presidente e direttrice artistica della Fondazione Accademia del Cinema Italiano che assegna i Premi David di Donatello, si è laureata con una tesi sull'estetica cinematografica di Galvano della Volpe. Dal 1997 al 2019 ha ricoperto la carica di direttore responsabile della rivista «Ciak», e dal 2019 è Editor at large - Cinema & Entertainment del gruppo editoriale Hearst Magazine Italia. Dal 2008 al 2011 è stata direttrice artistica della Festa del cinema di Roma di cui ha poi presieduto la Fondazione Cinema per Roma.

Piera Detassis goes back over the education of the male in Italian film proposing words, images, and scenes through a critical lens that casts new light on decades of representation of a certain kind of masculinity.

Piera Detassis, president and artistic director of the Fondazione Accademia del Cinema Italiano that gives out the David di Donatello Awards, graduated with a thesis on the film aesthetics of Galvano della Volpe. As a journalist, from 1997 to 2019 she was editor-in-chief of the magazine Ciak. Since 2019, she is Editor-at-large of the Hearst Magazine Italia publishing conglomerate for Cinema & Entertainment. She was artistic director of the Festa del Cinema di Roma (2008-2011) and then President of the Fondazione Cinema per Roma (2015-2018).

Ettore Scola

DRAMMA DELLA GELOSIA (TUTTI I PARTICOLARI IN CRONACA)

Italia/Spagna 1970, 107'

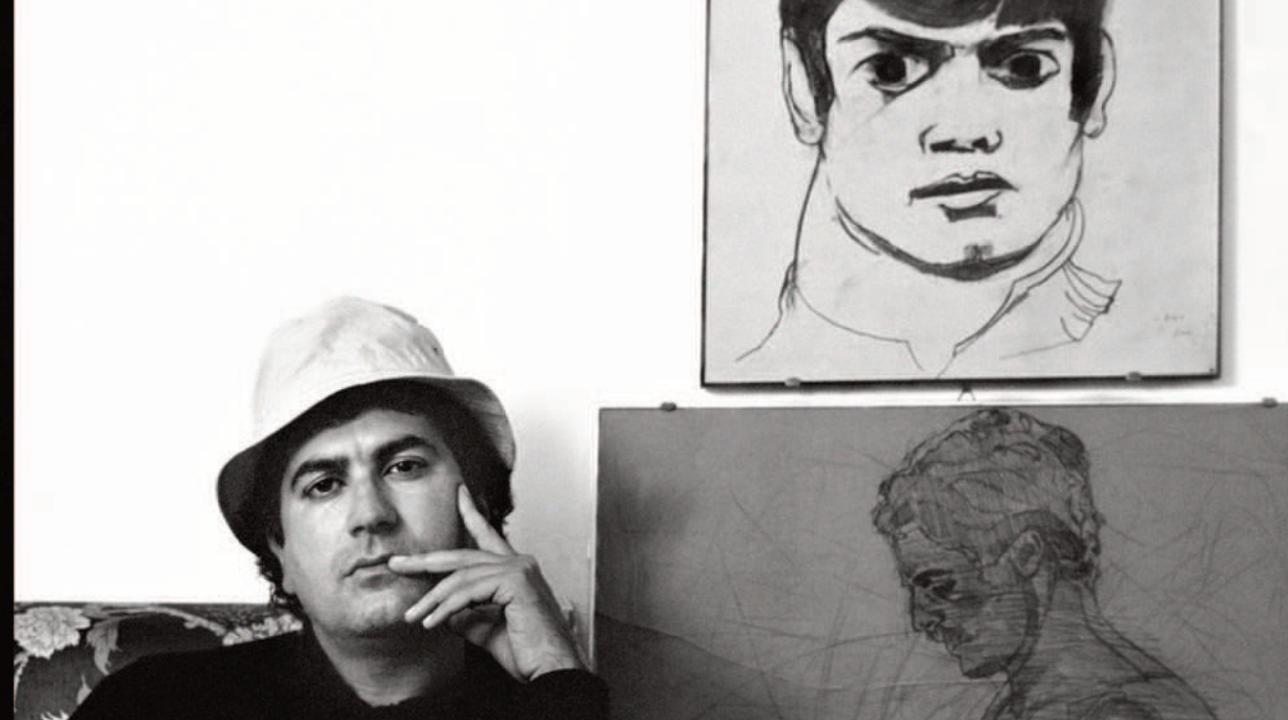
[Cinema in Piazza del Popolo -19 giugno 21,30]

sceneggiatura/script Age e Scarpelli, Ettore Scola
montaggio/editing Alberto Gallitti
fotografia/cinematography Carlo Di Palma
musica/music Armando Trovaioli

produzione/production Dean Film, Jupiter
Generale Cinematografica, Midega Film
interpreti/cast Monica Vitti, Marcello Mastroianni, Giancarlo Giannini

«Dramma della gelosia è un prodotto decisamente gradevole dove una sceneggiatura brillante ha trovato in Scola una adeguata dimensione visiva, spettacolarmente – ma non banalmente – efficace. Vi sono anzi, sovente, pur nel tono grottesco della tragicommedia, penetranti notazioni di psicologia e di costume, sociale e individuale; e soprattutto c'è, portata sino in fondo, la felice idea di far parlare e comportare i protagonisti come gli "eroi" di un "drammone" popolare, infiorato di patetiche espressioni da novellina "rosa" e da "fumettone" a buon mercato. [...] Accanto a Giannini, simpaticamente irruento, Monica Vitti ha dei tratti eccellenti e altri un po' troppo bamboleggianti; mentre Mastroianni costruisce ragguardevolmente il gustoso ritratto di un proletario che vive il "fumetto" della vita». (Lino Micciché, «L'Avanti!», 3 maggio 1970).

The Pizza Triangle is a frankly agreeable product in which a humorous script, thanks to Scola, found the right visual dimension, not least effective in terms of (non-trivial) entertainment. On the contrary, the grotesque style of tragicomedy manages to embrace penetrant notes of psychology and mores, both individual and social; not to mention the fortunate idea, carried throughout the film, of having the characters speak and behave like the 'heroes' of a 'working-class melodrama' peppered with pathetic phrases typical of romance novelettes and cheap feuilletons. [...] Opposite funnily irruent Giannini star Monica Vitti, whose acting is at times excellent, at other times a little too kittenish, and Mastroianni, who does a fine job of portraying a blue collar who lives his life as a comic strip. (Lino Micciché, L'Avanti!, May 3, 1970)



Federico Demattè **BATTIMA**

Italia 2022, 16'35"



[Cinema in Piazza del Popolo - 20 giugno 21,30]

sceneggiatura/script a partire dalla sceneggiatura di Giuliano Cipollone vincitrice di "Una Storia Per Emergency" 3a ed.
fotografia/cinematography Filippo Marzatico

montaggio/editing Christian Marsiglia
produzione/production Indigo Film per Emergency in collaborazione con Rai Cinema

Sul litorale laziale di Coccia di Morto Kimutai, un ragazzo africano, si gode il sole sul bagnasciuga. Il desiderio di trascorrere una giornata come tutti viene interrotta da un banale equivoco; una catena di incomprensioni e fraintendimenti con i bagnanti costringerà Kimutai a trovare un nuovo baricentro nel precario equilibrio tra realtà e illusione. «Mi piace pensare che Kimutai decida di ribellarsi, di scappare da quel metaforico bagnasciuga che lo tiene intrappolato come in un limbo» (F. Demattè) Federico Demattè (Trento 1996) si trasferisce a Berlino e in seguito a Londra. Tornato in Italia pubblica il romanzo *Jennifer salta giù* e avvia un percorso di videoclip musicali e commercial. *Inchei*, il suo cortometraggio d'esordio, vince i premi alla miglior regia e al miglior cortometraggio alla Settimana Internazionale della Critica di Venezia 2021. *Resting on the Lazio beach known as Coccia di Morto, young African Kimutai is enjoying the sun by the water's edge. His desire to spend just a normal day is interrupted by a silly misunderstanding that kicks off a chain reaction of disagreements with the other sunbathers. Kimutai is thus obliged to find a new centre of gravity poised between reality and illusion. "I like thinking that Kimutai will find the courage to rebel and leave the metaphorical shoreline that keeps him trapped as though in a limbo."* (F. Demattè) Federico Demattè (Trento 1996) moved to Berlin and then to London. Back in Italy, he published the novel *Jennifer salta giù* and began making music videos and commercials. His debut short *Inchei* won best director and best short at the 2021 Venice International Critics' Week.

Carmen Giardina, Massimiliano Palmese **BELLEZZA, ADDIO**

Italia 2023, 78'

[Cinema in Piazza del Popolo - 20 giugno 21,30]

fotografia/cinematography Andrea Josè Di Pasquale
montaggio/editing Andrea Campajola
produttore/producer Thierry Lounas
produzione/production Zivago Film - Luce Cinecittà

interpreti/cast Barbara Alberti, Antonella Amendola, Ulisse Benedetti, Franco Cordelli, Ninetto Davoli, Giuseppe Garrera, Maurizio Gregorini, Fiammetta Jori, Renzo Paris, Elio Pecora, Paco Reconti, Nichi Vendola

Il ritratto di un poeta "maledetto" del secondo Novecento, Dario Bellezza, inquieto protagonista di una stagione culturale di grande splendore, tra Sandro Penna, Alberto Moravia, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Pier Paolo Pasolini. Omosessuale provocatorio e controverso, davanti alla qualifica di "maledetto" rispondeva «ma benedetto dalle Muse», col suo spirito polemico e irriverente.

L'attrice Carmen Giardina è stata diretta da C. Comencini, M. Risi, P. Greenaway, G. Sepe, U. Marino, Manetti Bros., A. D'Alatri. Come regista ha già diretto cortometraggi e il film presentato all'edizione 2020 della Mostra *Il caso Braibanti*, a quattro mani con Massimiliano Palmese (autore di romanzi e poesie, drammaturgo e traduttore dei *Sonetti* di Shakespeare).

The portrayal of an Italian poet maudit of the late 20th century, Dario Bellezza, the troubled protagonist of a cultural season filled with talents, such as Sandro Penna, Alberto Moravia, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, and Pier Paolo Pasolini. A provocative and controversial homosexual, whenever he was qualified as maudit - cursed - he would reply "but blessed by the Muses," with typical polemic, irreverent spirit.

Actress Carmen Giardina was directed by C. Comencini, M. Risi, P. Greenaway, G. Sepe, U. Marino, Manetti Bros., and A. D'Alatri; as a film director, she made several shorts and the film that premiered at the 2020 Pesaro Film Festival, 1968 - The Braibanti Trial, co-directed with Massimiliano Palmese (novelist, poet, playwright, and translator of Shakespeare's Sonnets).



Martin Scorsese
HUGO CABRET (HUGO)

Stati Uniti d'America 2011, 126' [Cinema in Piazza del Popolo - 22 giugno 21,30]

sceneggiatura/screenplay John Logan
 fotografia/cinematography Robert Richardson
 montaggio/editing Thelma Schoonmaker
 musiche/music Howard Shore
 produttore/producer Edmondo Amati

produzione/production Graham King, Timothy
 Headington, Martin Scorsese, Johnny Depp
 interpreti/cast Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen,
 Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Ray Win-
 stone, Emily Mortimer, Jude Law

I set del film – complicate strutture piene di gallerie, scalette, ingranaggi, molle e rotelle, con i macchinari che ticchettano tutto il tempo – sono il mondo in cui vive il ragazzo orfano protagonista, fra le mura di una stazione ferroviaria, facendone segretamente funzionare i giganteschi orologi. Ma Scorsese usa questa trama come una scusa per raccontare anche la storia "meccanica", e non solo, del cinema delle origini, e per rendere omaggio al capostipite dei registi, Georges Méliès. Con questo film lo scenografo Dante Ferretti ha vinto il terzo Oscar, e i suoi disegni e progetti sono stati esposti al MoMA di New York, incluso il grande orologio della stazione.

The film sets – complicated structures with tunnels, staircases, elaborate gears, springs, and wheels, with machinery ticking throughout the film – are the world of the titular orphaned boy, who lives within the walls of a train station and secretly maintains its gargantuan clocks. For Scorsese, this plot is also an excuse to tell the 'mechanical' story, and not just that, of early cinema and to pay tribute to the forefather of film directors, Georges Méliès.

With this film, production designer Dante Ferretti won his third Oscar; his drawing and designs were exhibited at the New York MoMA, including the train-station huge clock.

Carlo Verdone
BOROTALCO

Italia 1982, 96' [Cinema in Piazza del Popolo - 23 giugno 21,30]

autori/writers Carlo Verdone, Enrico Oldoini
 produttori/producers Mario Cecchi Gori, Vittorio
 Cecchi Gori
 interpreti/cast Carlo Verdone, Eleonora Giorgi, Chri-
 stian De Sica, Angelo Infanti, Enrico Papa, Roberta
 Manfredi, Isa Gallinelli, Mario Brega, Moana Pozzi

fotografia/cinematography Ennio Guarnieri
 montaggio/editing Antonio Siciliano
 musiche/music Lucio Dalla, Fabio Liberatori, Sta-
 dio (group)

Insieme a Enrico Oldoini impiegammo tanti mesi per arrivare a identificare l'idea di questo film. Ogni settimana buttavamo un soggetto che per tre giorni ci sembrava perfetto, per poi definirlo una banalità subito dopo. Un giorno ci dicemmo: «Basta, cerchiamo di raccontare gli anni Ottanta con i suoi colori, le precarietà dei ragazzi e i loro sogni un po' da mitomani. Ma anche l'entusiasmo un po' infantile di un periodo in cui c'era una nuova musica che mandava segnali di grande creatività attraverso tanti cantautori intelligenti ed ispirati». *Borotalco* fu una nitida fotografia di quel periodo. Una miniera di battute ed intuizioni frutto di un'epoca un po' ingenua ma piena di poesia e fermento giovanile. (Carlo Verdone, «Il mattino», 2 aprile 2022)

Along with Enrico Oldoini, we took so many months to get the idea of this film into focus. Every week, we would throw away a story that had seemed perfect for three days, and a platitude the day after. One day, we said, "Enough. Let's try and depict the eighties with their colours, the uncertainties of the young, and their slightly mythomaniac dreams – but also the somewhat childish enthusiasm of a period marked by great new music that would send signals of flourishing creativity, authored by several intelligent, inspired singers-songwriters." Talcum Powder captured that period neatly. A goldmine of jokes and insights, the outcome of a fairly naive age which was also filled with poetic ferment among the youth. (Carlo Verdone, Il mattino, April 2, 2022)



PROIEZIONI SPECIALI DI PREAPERTURA

Alessio Cremonini

SULLA MIA PELLE

Italia 2018, 100'

[Cinema Solaris - 16 giugno 17,00]

sceneggiatura/script Alessio Cremonini, Lisa Nur Sultan

fotografia/cinematography Matteo Cocco
montaggio/editing Chiara Vullo

musica/music Mokadelik

produzione/production Cinemundici, Lucky Red
interpreti/cast Alessandro Borghi, Jasmine Trinca, Max Tortora, Milvia Marigliano



Walter Veltroni

QUANDO

Italia 2023, 105'

[Cinema in Piazza del Popolo - 16 giugno 21,30]

sceneggiatura/script Doriana Leoneff, Simone Lenzi, Walter Veltroni

fotografia/cinematography Davide Manca
montaggio/editing Mirko Platania

musica/music Mauro Pagani

produzione/production Lumière & Co., Vision Distribution, Sky

interpreti/cast Neri Marcorè, Valeria Solarino, Fabrizio Ciavoni, Gianmarco Tognazzi, Olivia Corsini, Dharma Mangia Woods



PROIEZIONI SPECIALI CINEMARCHE

[Teatro Sperimentale - 18 giugno 17,00]

Giornata Internazionale della consapevolezza sull'Autismo

PERCORSI (Italia, 2023, 3'30'') della classe 4F del Liceo artistico F. Mengaroni

Progetti realizzati dagli alunni del Liceo "Mamiani" di Pesaro

LA SCELTA DEGLI ALESSANDRI (Italia, 2023, 11')

PRIMO LEVI A PESARO: PAOLO TEOBALDI RACCONTA (Italia, 2023, 13')

CONSIDERATE CHE AVEVO QUINDICI ANNI (Italia, 2023, 9')

6 DIMORE IN CERCA D'AUTORE progetto della Art For Job di San Benedetto del Tronto:

COME MONICELLI (Italia, 2022, 14'42'') di Rosi Offidani

GIARDINO CIELO TERRA (Italia, 2022, 12'41'') di Paolo Consorti

L'AMORE NON CANTARLO (Italia, 2022, 10'54'') di Edoardo Ferraro

LA CORTESE (Italia, 2022, 10'16'') di Federica Biondi

LA RUOTA (Italia, 2022, 14'51'') di Giordano Viozzi

QUANDO ARRIVA L'ESTATE (Italia, 2022, 14'58'') di Gianluca Santoni

PROIEZIONE SPECIALE

Carloni-Franceschetti

ESSO: SHADOWS OOZING GOLD

Italia/Croazia 2022, 21'30''

[Sala Pasolini - 21 giugno 16,30]

Esso: Shadows Oozing Gold è un video che documenta l'omonimo progetto di Carloni-Franceschetti vincitore della X Edizione di Italian Council, il programma di supporto e promozione dell'arte contemporanea italiana nel mondo, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della cultura. I due artisti raccontano la natura del lavoro e la genesi delle opere nate dal ribaltamento delle loro ricerche sul fascismo, sulla figura di Pier Paolo Pasolini e sulle condizioni dei profughi.

Esso: Shadows Oozing Gold is a video recording of Carloni-Franceschetti's project with the same name that won Italian Council #10, a project of the Directorate-General for Contemporary Creativity of the Italian Ministry of Culture to promote and disseminate contemporary Italian visual arts globally. The two artists describe the nature of their work and the genesis of their projects, the result of a reversal of their research on Fascism, the figure of Pier Paolo Pasolini, and refugees' conditions.

PROIEZIONE SPECIALE ESORDI ITALIANI

Alessandro Marzullo

NON CREDO IN NIENTE

Italia 2023, 100'

[Teatro Sperimentale - 23 giugno 17,30]

sceneggiatura/script Alessandro Marzullo
fotografia/cinematography Kacper Zibça
montaggio/editing Francesca Addonizio
musica/music Riccardo Amorese
produttori/producers Lorenzo Lazzarini, Lorenzo Giovenga, Valentina Signorelli, Alessandro Marzullo, Nicholas Fiorentino, Giulio Rossi, Giancarlo

Crocetti, Martina Cavazzana
produzione/production Daitona
interpreti/cast Demetra Bellina, Giuseppe Cristiano, Renata Malinconico, Mario Russo, Lorenzo Lazzarini, Gabirel Montesi, Antonio Orlando, Jun Ichikawa



Un viaggio notturno sui binari paralleli delle vite di quattro ragazzi, sullo sfondo di una Roma deteriorata, tanto quanto le loro certezze. È solo l'abitudine, come quella di una sosta al paninaro notturno, a rendere dolce il veleno. I protagonisti tenteranno di affrontare le proprie fragilità, assediati da una costante insicurezza esistenziale. Bisogna crederci, sì... ma in cosa?

Alessandro Marzullo (Modena 1993) è un regista, sceneggiatore e produttore. Dopo aver vinto vari bandi di regia e sceneggiatura, ha diretto il corto *Unica* (2022), girato a Chongqing. *Non credo in niente* è la sua opera prima.

A night journey running on the parallel lives of four young men and women on the backdrop of a Rome as dilapidated as their certainties. Only habits, like stopping by the 24/7 kiosk, can sweeten the poison. The characters will try to tackle their fragilities, haunted by constant existential insecurity. You need to believe, alright, but – in what?

*Alessandro Marzullo (Modena 1993) is a film director, writer, and producer. He won several directing and writing competitions, then directed the short *Unica* (2022), shot on location in China. *Unbelievers* is his debut feature.*

Giuseppe Tornatore. Il cinema e i film

a cura di Pedro Armocida e Emiliano Morreale



Evento speciale sul cinema italiano: Giuseppe Tornatore

Pedro Armocida e Emiliano Morreale

Ripercorrere la carriera di Giuseppe Tornatore significa porre l'attenzione su uno degli ultimi registi italiani che intende il cinema *bigger than life*. Con la grande capacità di rivolgersi al pubblico più ampio, grazie alla trasfigurazione delle proprie, personalissime, ossessioni, ma pensando sempre ai suoi film proiettati in uno schermo che sia il più grande possibile. Artigiano del cinema e della pellicola, in senso letterale (ha fatto il proiezionista-ragazzino), nei suoi quarant'anni di attività Tornatore ha saputo confrontarsi, ultimo testimone di un'epoca, con i grandi capitani coraggiosi ormai al crepuscolo, produttori come Lombardo (*Il camorrista*) o Cristaldi (*Nuovo Cinema Paradiso*), per creare poi l'ultimo kolossal del nostro cinema, *Baaria*.

L'Evento speciale sul cinema italiano dedicato a Tornatore è costituito dalla retrospettiva dei suoi film per il cinema, da una tavola rotonda conclusiva alla sua presenza e da una monografia che intende collocare, nella giusta dimensione critica, un regista oltremodo cinefilo (lo testimonia la lista con i suoi commenti inediti dei film del cuore) il quale ha fatto della sua "inattualità" la cifra stilistica universale che lo ha portato dalla Sicilia, voce lontana sempre presente anche nei suoi primi lavori documentari, a Hollywood con l'Oscar per *Nuovo Cinema Paradiso*, uscito esattamente 35 anni fa.

Giuseppe Tornatore. Il cinema e i film, ottantacinquesimo volume della collana Nuovocinema, fondata da Lino Micciché, contiene saggi di: Alberto Anile, Pedro Armocida, Roberto Calabretto, Gianni Canova, Marianna Cappi, Valerio Caprara, Paola Casella, Rossella Catanese, Ilaria Feole, Federico Giordano, Federico Gironi, Anton Giulio Mancino, Andrea Mariani, Rocco Moccagatta, Emiliano Morreale, Serafino Murri, Giona A. Nazzaro, Paolo Noto, Ninni Panzera, Alberto Pezzotta, Giulio Sangiorgio, Gaetano Savatteri, Mario Sesti, Sergio Sozzo, Aldo Spiniello, Sergio Toffetti, Giuseppe Tornatore, Paola Zeni.

Retracing the career of Giuseppe Tornatore means focusing our attention on one of the last Italian film directors for whom cinema is still bigger than life. He has the ability to address as much public as possible, transfiguring his own very personal obsessions all the while thinking his films projected on the widest possible screen. A craftsman of cinema and film stock literally – he was a projectionist as a boy – over forty years of activity Tornatore, the last witness of an era, has managed to establish a dialogue with the great captains courageous in the twilight years, i.e., film producers such as Goffredo Lombardo (The Professor) or Franco Cristaldi (Cinema Paradiso), and create the last blockbuster of the Italian film industry, Baaria.

The Italian Film Special Event dedicated to Giuseppe Tornatore is composed of the retrospective of his films for theatrical release, a concluding round table with his presence, and a monograph that aims to place in the correct critical perspective a very cinephile film director – see the list of never released comments on his favourite movies. His 'old-fashionedness' is in fact the universal style trademark that has taken him from native Sicily – like distant voices still lives even in his early documentaries – up to Hollywood, where he was awarded the Oscar for Cinema Paradiso that has just turned 35.

Giuseppe Tornatore. Il cinema e i film, volume #85 in the Nuovocinema collection founded by Lino Micciché, contains essays by: Alberto Anile, Pedro Armocida, Roberto Calabretto, Gianni Canova, Marianna Cappi, Valerio Caprara, Paola Casella, Rossella Catanese, Ilaria Feole, Federico Giordano, Federico Gironi, Anton Giulio Mancino, Andrea Mariani, Rocco Moccagatta, Emiliano Morreale, Serafino Murri, Giona A. Nazzaro, Paolo Noto, Ninni Panzera, Alberto Pezzotta, Giulio Sangiorgio, Gaetano Savatteri, Mario Sesti, Sergio Sozzo, Aldo Spiniello, Sergio Toffetti, Giuseppe Tornatore, and Paola Zeni.

L'Evento Speciale è co-organizzato da Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, in collaborazione con Cinecittà SpA., e presenta tutti i lungometraggi per il cinema diretti da Giuseppe Tornatore.

The Special Event is co-organised with Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale in collaboration with Cinecittà SpA. The Special Event presents all of Giuseppe Tornatore's feature films for theatrical release.

Sabato 17 giugno

Teatro Sperimentale – Sala Grande
Ore 15:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
IL CAMORRISTA (Italia 1986, 168')

Ore 17:50
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
STANNO TUTTI BENE (Italia/Francia 1990, 126')

Ore 21:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
IL CANE BLU (35') episodio di LA DOMENICA SPECIALMENTE (Italia/Francia/Belgio 1991, 118')
UNA PURA FORMALITÀ (Italia/Francia 1994, 107')

Domenica 18 giugno

Teatro Sperimentale – Sala Grande
Ore 15:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
L'UOMO DELLE STELLE (Italia 1995, 110')

Ore 21:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO (Italia 1998, 170')

Lunedì 19 giugno

Teatro Sperimentale – Sala Grande
Ore 21:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
LA SCONOSCIUTA (Italia 2006, 118')

Martedì 20 giugno

Teatro Sperimentale – Sala Grande
Ore 21:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
BAARIA (Italia/Francia 2009, 156')

Mercoledì 21 giugno

Teatro Sperimentale – Sala Grande
Ore 21:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
LA MIGLIORE OFFERTA (Italia 2013, 124')

Giovedì 22 giugno

Teatro Sperimentale
Ore 21:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
LA CORRISPONDENZA (Italia 2016, 116')

Venerdì 23 giugno

Cinema in Spiaggia
Ore 21:30
Evento speciale Giuseppe Tornatore
MALÈNA (Italia 2000, 109')

Sabato 24 giugno

Teatro Sperimentale
Ore 17:00
Evento speciale: Giuseppe Tornatore
ENNIO (Italia/Belgio/Paesì Bassi/Giappone 2021, 150')

Cinema in Piazza
Ore 21,30
Evento speciale Giuseppe Tornatore
NUOVO CINEMA PARADISO (Italia/Francia 1988, 123')



spazio bianco
Federica Foglia / Erik Negro



spazio bianco Federica Foglia / Erik Negro

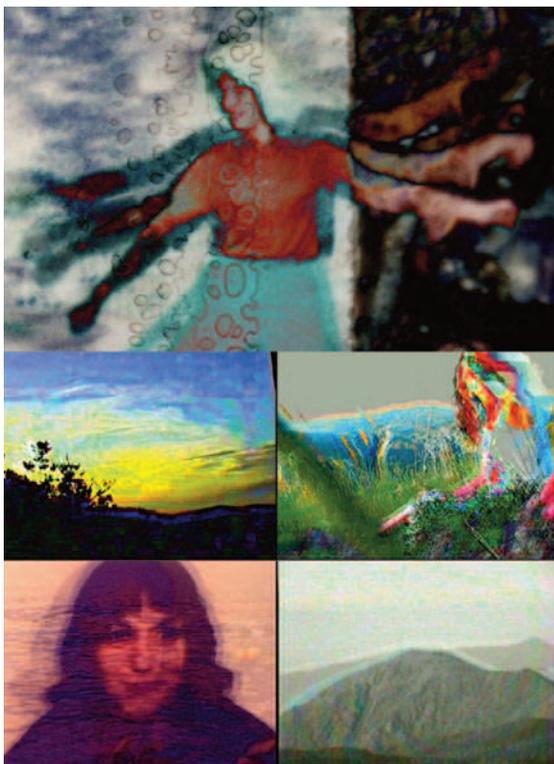
Una collaborazione tra la
Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro
e Fuori Orario - RAI Cultura 

Programma a cura di
Fulvio Baglivi, Mauro Santini, Roberto Turigliatto

Lo spazio bianco prosegue la sua indagine sul cinema italiano di ricerca (memore dell'esperienza della sezione Satellite) proponendo due percorsi in cui analogico e digitale concorrono alla creazione di nuove forme di racconto ed estetiche, nonché etiche: Federica Foglia ed Erik Negro. L'esposizione si completa e si espande con loro film e interviste, su Rai 3 Fuori Orario cose (mai) viste, nella notte di venerdì 23 giugno.

spazio bianco continues its investigation into Italian cinema of research (a continuation of the experience of the Satellite section) by proposing two paths that show how analogue and digital contribute to the creation of new forms of storytelling and aesthetics as well as ethics in the work of Federica Foglia and Erik Negro.

The double show will be completed and expanded on RAI 3 Fuori Orario - Cose (mai) viste in the night of Friday, June 23, with films by and interviews with the filmmakers.



Emulsioni sensibili

Mauro Santini

La produzione artistica di Federica Foglia si muove sul confine tra arti figurative, animazione e cinema sperimentale. La sua estetica può definirsi tattile: i suoi lavori sono infatti creati a mano attraverso uno scambio simbiotico tra la pelle dell'artista e la pelle del film, la celluloido, in cui le due parti si contaminano a vicenda. I suoi quadri di celluloido in movimento si inscrivono nella tradizione dell'animazione diretta su pellicola, sulla scia dell'opera di Stan Brakhage, Man Ray, Cécile Fontaine. Dopo i primi esperimenti digitali che ammiccano alla post-internet art, con glitch e frammenti autobiografici inseriti in un portale web interattivo, più recentemente la sua ricerca si muove in favore di un approccio manuale, scultoreo e pittorico; un processo che porta l'artista dal tecnologico-immateriale all'analogico-materiale, attraverso vecchi film in 8mm e 16mm riutilizzati per creare un racconto autobiografico.

Nelle sue prime sperimentazioni analogiche, Foglia altera strati di emulsione fotografica per mezzo di agenti chimici creando immagini velate e stratificate; in seguito, la riflessione ecologica sull'impatto ambientale del suo cinema porta l'artista ad abbandonare questa tecnica per passare a film realizzati senza l'ausilio di agenti chimici; i fotogrammi diventano "fitogrammi" perché creati tramite foglie e fiori messi a contatto diretto della pellicola, impressionata attraverso la luce del sole.

L'esposizione pesarese (prima personale dedicata alla giovane artista) focalizza l'attenzione su tre suoi film realizzati con la tecnica di *emulsion lifting*, nelle sue varie accezioni:

Currents / Perpendicolare Avanti (2021) è un collage in movimento, una sorta di pittura su pellicola realizzata con la forma bagnata e fluida di questa tecnica, in cui i colori utilizzati sono gli stessi frammenti di celluloido, dislocati a mano e ri-assemblati su una base di poliestere 16mm.

Skyscraper Film (2023) è una riflessione sul paesaggio urbano nordamericano, in cui l'artista utilizza una variante "a secco" della stessa tecnica: i frammenti di celluloido vengono dislocati dalla base 16mm e lavorati non più nella loro forma gelatinosa liquida, bensì in forma solida.

Autoritratto all'Inferno (2021), unico film in 8mm, è realizzato con tecniche di decomposizione della celluloido: il film, interrato per consentire ai batteri di mangiare l'emulsione, evidenzia l'effimera materialità della pellicola organica. Inoltre, la tecnica analogica dialoga in questo caso con alterazioni digitali.

Completa l'esposizione allo spazio bianco *Film Negativo / Positivo* (2023), presentato in esclusiva mondiale a Pesaro: contaminazione tra emulsione cinematografica e materiali organici, corpo di donna che si frammenta dapprima e poi si rimescola con insetti, piante e farfalle fino a divenire tutt'uno con la natura.

Mauro Santini

Federica Foglia's artistic production is situated at the crossroads between figurative arts, animation, and autobiographical experimental cinema. Hers can be defined as a tactile aesthetic. Her works are in fact created by hand through inter-digitation between the skin of the artist and the skin of the film, the actual celluloid: a symbiotic exchange between two parts that affect each other. Her cinema is inscribed in the tradition of direct-on-film animation, in the wake of artists like Stan Brakhage, Man Ray, and Cécile Fontaine.

After her first digital experiments that nod in the direction of post-internet art, with glitches and autobiographical fragments inserted in an interactive web portal, more recently her research has moved towards a manual, sculptural, and pictorial approach. This process takes the artist from the technological-immaterial to the analogue-material. Through found footage, Foglia remediates old 8mm and 16mm films to create a personal autobiography.

In her first analogue experiments, Foglia altered layers of photographic emulsion through chemical agents producing a series of layered and veiled images. An ecological reflection on the environmental impact of her cinema led the artist to abandon this technique to work on films made without the aid of chemical agents: photograms become 'phytograms,' artefacts created by placing leaves and flowers in direct contact with the film surface, exposed to direct sunlight to create photographic impressions.

The Pesaro exhibition (the first solo exhibition dedicated to the young artist) is focused on three of her films made using variations of another technique, emulsion lifting.

Currents / Perpendicolare Avanti (2021) is a moving-image collage, a kind of painting on film, using a wet emulsion lifting technique. In the wet and fluid form of this technique, the colours used are indeed the fragments of celluloid, displaced by hand and re-assembled on another 16mm polyester base.

Skyscraper Film (2023) is a reflection on the North American urban landscape. The artist uses a dry variant of the same technique: emulsion fragments are lifted and displaced from the 16mm polyester base, and no longer processed in their gelatinous liquid form, but in a solid dry form.

Self-Portrait in Hell (2021), the only 8mm film, is created via celluloid decomposition techniques: the film is buried in soil to allow bacteria to eat the emulsion, highlighting the ephemeral materiality of organic celluloid. Furthermore, the analogue technique converses with digital alterations.

World premiere Film Positivo / Negativo (2023) completes the spazio bianco exhibition: contamination between film emulsion and organic materials, a female body that is first fragmented and then melted with insects, plants, and butterflies until it becomes one with nature.

Federica Foglia

Da quando ho lasciato l'Italia per imbarcarmi in questo percorso oltreoceano di ricerca cinematografica, ho iniziato a interrogarmi sul come avrei potuto creare dei film che raccontassero appieno la mia esperienza migratoria.

Ho provato a creare dei film lineari, narrativi, filmando la realtà che mi circondava in Canada con la mia prima Bolex, ma riguardando il girato mi rendevo conto che non riuscivo davvero a *catturare* nelle mie immagini la veridicità di questa nuova nazione. Quello che filmavo e quello che provavo erano due linguaggi completamente differenti.

Vivevo una surrealtà fatta di frammenti sovrapposti. Tutto mi appariva spezzettato, sconnesso, le immagini del quotidiano familiare, ormai lontano, si sgretolavano sulle immagini concrete della nuova città. Solo un cinema astratto e non lineare per me poteva trasporre autenticamente quello che provavo. Volevo portare sullo schermo un'esperienza viscerale che facesse sentire, più che capire, allo spettatore cosa ho provato scollandomi dall'Italia e trovandomi decontestualizzata in un altro paese. Un cinema che cercava di parlare al subconscio, non raccontando una storia, ma comunicando un sentire. Il sentire migrante fatto di frammenti fuori contesto, come *sillabe fuori posto*.

La riluttanza nei confronti di immagini originali girate da me mi ha spinto naturalmente verso immagini girate da altri, che potessero parlarmi di questo nuovo paese. Osservarle, ingerirle, digerirle, assorbirle e rielaborarle. Dapprima infiltrandomi tra le immagini degli archivi canadesi canonici e col tempo spostandomi verso archivi di famiglia, aste private, negozi dell'usato, rigattieri, sub-archivi non istituzionalizzati. Proprio in questo periodo credo di essermi ammalata di un'inguaribile *febbre d'archivio*.

Immergendomi in questi manufatti storici ho iniziato a entrare in contatto con le prime pellicole analogiche in 16mm, materia viva e tangibile tra le mie mani, pellicole che mi hanno tenuto compagnia durante il lockdown e hanno fatto sì che il mio cinema prendesse una piega analogica.

Da anni ormai ho adottato questa metodologia materialista, che mi porta a lavorare direttamente sulla superficie di pellicole riciclate, scarti di film destinati all'oblio. I cosiddetti film orfani, orfani perché ormai hanno perso ogni legame con il loro creatore originale. Collezione questo tipo di *scarti* vagabondi perché anche io mi sento un po' così, in cerca di casa. Film che per causa di forza maggiore si trovano a vagare per il mondo senza fissa dimora, che si passano di mano in mano. Cerco di ricollocarli sullo schermo dal quale erano temporaneamente stati estromessi. Film ai *margini* a cui cerco di riassegnare una posizione predominante.

Guardo all'archivio come spazio di collaborazione e in costante movimento. Non un

Federica Foglia

After leaving Italy to embark on my overseas journey of film research, I asked myself, how could I create films that fully recount my migratory experience?

I tried to produce linear, narrative movies, filming the reality around me in Canada with my first Bolex. But, looking at the footage, I realized that my images had not captured the truthfulness of my new nation. What I had filmed, and what I was feeling, were like two completely different languages.

I was experiencing a surreality consisting of overlapping fragments. Fragments. Everything appeared fragmented, disconnected. The images of my now distant family album crumbled against the concrete images of this new city. Only an abstract and non-linear cinema could authentically represent what I felt. I wanted to bring a visceral experience to the screen that made the viewer feel, more than understand, what I was experiencing now that I was separated from Italy and decontextualized in another country. A cinema that tried to speak to the subconscious, not telling a story but, in its stead, communicating a feeling. Migrant feeling. Non-narrative fragments, out of context, like misplaced syllables. These are the elements that I decided to use to represent myself.



archivio statico, dogmatico, inaccessibile ma un *archivio fluido*, in divenire e ridivenire. Un archivio in cui il passato e il presente non esistono in una temporalità lineare, unidirezionale o cronologica bensì circolare, atemporale e onnidirezionale. Il passato e il futuro su una linea loop continuativa, passando per il futuro tornando al passato in circolo costante, dove a ogni passaggio un nuovo significato nasce dalle immagini archiviate e de-archivate.

L'auspicio è di restituire all'artista, e prima ancora che all'artista, al cittadino il diritto di collaborare attivamente al processo di archiviazione storica, processo usualmente supervisionato da enti statali chiusi o fondazioni. Un archivio partecipato.

Lavoro in casa in maniera artigianale e intima, in questo modo riesco a stabilire un rapporto diretto con le immagini e con la materia; materia che alla fine diventa un collaboratore artistico, non importa quanto le mie mani vogliano manipolarla, dipende tutto dalla materia e da come risponderà. Provo a limitare il mio impatto sull'ambiente, prediligendo un cinema eco-sostenibile. Cerco d'interrogarmi sul mio ruolo all'interno del processo creativo e di sradicarmi dalla posizione antropocentrica che vede l'uomo-creatore al di sopra di tutto, preferendo un *rapporto paritario e metabolico con gli elementi*, elementi naturali che utilizzo come veri e propri collaboratori artistici: acqua, terriccio, lieviti, muffe, zuccheri, fuoco, vento, piante, alghe, e sostanze organiche di scarto.

Il verbo catturare è spesso impiegato per narrare di cineasti e del loro occhio-fotografico, come per il film *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov, uno degli esemplari capolavori di tale *cattura del mondo* attraverso gli obiettivi della macchina da presa. Mi sento più incline verso la tradizione del cinema *camera-less* da *Woman Without a Movie Camera* prediligendo un approccio ibrido tra animazione, scultura, pittura e cinema a cui viene meno l'elemento portante dell'obbiettivo, dell'occhio che cattura il mondo circostante, in favore della mano. Se la fotocamera cattura le immagini, il film senza macchina da presa le *restituisce*.

Tratto queste immagini ritrovate con una tecnica nota come *emulsion lifting* ovvero il processo attraverso il quale si solleva a mano l'emulsione fotografica dalla base di poliestere, per poi riposizionarla su un'altra base. Col passare del tempo ho acquisito maggiore familiarità con tutti i passaggi previsti da questa tecnica e mi sono resa conto che al termine *emulsion lifting* mancava qualcosa. Il termine si traduce in italiano come *sollevamento dell'emulsione*. Certamente, il processo è quello di sollevare l'emulsione di gelatina, successivamente però l'emulsione sollevata viene innestata sulla base di una nuova pellicola.

Non potendo fare a meno di notare le similitudini tra questo processo e quello dell'innesto botanico, ho iniziato a rinominare il mio processo personale *emulsion grafting* ovvero *innesto dell'emulsione*, un termine che incorpora sia l'azione di sollevamento/taglio, sia la fase finale di incollaggio. Assistiamo così alla creazione di immagini nuove, formate da frammenti inizialmente non appartenenti alla stessa pellicola, che aderiscono e diventano una cosa sola. Degli innesti che daranno vita ad una nuova varietà di pianta. Innesti di emulsione fotografica su base plastica.

Proprio come la mia vita, fatta di frammenti di varie culture, posti, lingue, che sto cercando di far aderire tutti insieme su un unico supporto, questi innesti si fanno allegoria visiva del mio processo migratorio. L'archivio per me diviene un mezzo vitale per questo processo di riscrittura. Una riscrittura di me attraverso questi doni, le immagini degli altri.

My reluctance to use the original footage that I had shot pushed me towards images shot by others, that could speak to me about this new country. Observe them, ingest them, digest them, absorb them, and rework them. I began by infiltrating the images of canonical Canadian archives and then moved towards private family archives and non-institutionalized sub-archives. It was at this very moment that I believe I caught an incurable archive fever.

By immersing myself in these archival artifacts, I came into contact for the first time with 16mm analogue films, a living and tangible material in my hands, reels of films that kept me company during the lockdown and ushered my creative practice toward an analogue turn. For years now I have adopted this materialist methodology, which leads me to work directly on the surface of these recycled films, film waste destined for oblivion. So-called orphan films. Orphaned because they have now lost all ties to their original creator. Films that due to force majeure find themselves wandering the world without a fixed home. They pass from hand to hand until they arrive in my hands. I collect and work with this type of wandering scraps because I too feel a bit like this, looking for a home. I try to place them back on the screen from which they have been temporarily excluded. Films on the margins which I restore to a privileged position.

I look at the archive as a space of collaboration which is in constant movement. Not a static, dogmatic, inaccessible archive but a fluid archive. An archive in which the past and the present co-exist in a non-linear, circular, a-temporal, and omni-directional temporality. The past and the future on a continuous loop, passing into the future and returning from the past in a constant circle, where new meaning is born from the archived and de-archived images.

The hope is to return to the artist, and to the citizen, the right to actively collaborate in the historical archiving process, a process usually supervised by closeted state institutions. A participatory archive, in which the citizen is actively asked to collaborate in the process of historical writing and rewriting.

I work from home in an artisanal and intimate way; by doing so, I can establish a direct relationship with the images and with the material; material that eventually becomes a co-creator, no matter how much my hands want to manipulate it, it all depends on the material and how it will respond. I try to limit my impact on the environment, preferring a recycling aesthetic for an eco-sustainable cinema. I question myself about my role and try to liberate myself from the anthropocentric concept which sees man as the ultimate creator. Instead, I attempt to have a metabolic relationship with natural elements that I use as my artistic collaborators: water, soil, yeasts, moulds, sugars, fire, wind, plants, algae, organic material.

*The verb to capture is often used to describe filmmakers and their camera eye. Dziga Vertov's film **Man With a Movie Camera** is an exemplary masterpiece of the concept of capturing the world through the camera. I align with the camera-less cinema idea of being a **Woman Without a Movie Camera**, preferring a hybrid approach, somewhere between animation, sculpture, painting, and cinema, which lacks the supporting element of the lens – of the eye that captures the surrounding world. If the camera captures images, the movie without a camera returns them. It is a cinema that aims at a gesture of reconciliation with the images of our shared history and collective memory.*

I often use a technique that borders between painting, sculpture and animation. It was born as emulsion lifting, a hand lifting of the photographic emulsion, of the gelatin from the film base, which is then re-positioned onto another base. But the term, emulsion lift-

ing, lacks something. Yes, the process does involve the lifting of the gelatin emulsion from the original film base, but afterwards the lifted emulsion is grafted onto a new film base to become a new image. It is more like botanical grafting than lifting.

I renamed my personal process "emulsion grafting", which incorporates both the lifting/cutting act, as well as the final step of gluing the image on to another base, a piece of clear polyester. Thus, we witness the creation of new images, formed by fragments initially not belonging to the same film, joining to become one.

Grafts that will give life to a new variety of plant. Grafts of photographic emulsion onto a polyester base. Just like my life, made up of fragments of various cultures, places, languages, which I'm trying to fit together on a single support. For me, the archive becomes a vital means for this rewriting process. A rewriting of myself, through these gifts: the images of others.

Biografia/Biography

Federica Foglia è un'artista che opera tra il Canada e l'Italia. Dopo aver conseguito la laurea in Storia dell'Arte, Teatro e Cinema presso l'Università Orientale di Napoli, si trasferisce a Toronto dove consegue il titolo di Master of Fine Arts presso la York University ed è attualmente dottoranda. Si interessa di questioni d'immigrazione, identità, donne della diaspora, temporalità, in cerca di un linguaggio estetico che le possa esprimere. La sua pratica si inserisce nel contesto del cinema sperimentale materialista con una particolare propensione per il cinema tattile, riciclato, amatoriale, camera-less. Nel corso della sua carriera ha collaborato con artisti come la regista Deepa Mehta (*Water*), il regista e attivista John Greyson (*Lilies - Les feluettes*) e il regista sperimentale Philip Hoffman (*What These Ashes Wanted*). Attualmente sta lavorando ad un progetto che prevede lo sviluppo di tecniche analogiche ed eco-sostenibili di *emulsion lifting* (sollevamento dell'emulsione) con film orfani in 16mm provenienti da collezioni private e archivi di famiglia. Le sue opere sono state esibite e premiate in numerosi musei e festival internazionali.

*Federica Foglia is a transnational visual artist working between Italy and Canada. After graduating in History of Art, Theatre, and Film at Naples University 'Orientale', she moved to Toronto to continue her studies and obtained a Master of Fine Arts at York University, where she is currently completing a PhD in Cinema & Media. She is interested in issues involving migration, identity, women of the diaspora, temporality, in search of an aesthetic language to express them. Her practice fits into the context of materialistic experimental cinema with a particular inclination towards tactile, recycled, camera-less cinema. Throughout her career she has collaborated with artists such as filmmaker Deepa Mehta (*Water*), filmmaker and activist John Greyson (*Lilies*), and experimental filmmaker Philip Hoffman (*What These Ashes Wanted*). She is currently working on a project that involves the development of analogue and eco-sustainable emulsion-lifting techniques with 16mm orphan films from private collections and family archives. Her works have been exhibited, screened, and awarded in a great number of international venues.*

Programma/Programme

Tutti i film hanno la regia, il montaggio e il suono di Federica Foglia.
The films are directed, edited, and sound recorded by Federica Foglia.

Autoritratto all'Inferno (Canada/Italia 2021) 3'30"

Autoritratto all'Inferno è un film ibrido creato attraverso tecniche di manipolazione della pellicola sia analogiche sia digitali. Molteplici strati di film in pellicola 8mm e frammenti disparati vengono amalgamati per creare un autoritratto della regista. Un autoritratto singolare, perché ironicamente non è la regista il soggetto del film ma l'immagine ritrovata in archivi di film abbandonati, immagine di un'altra donna, sconosciuta.

Il primo strato è un home-movie in 8mm del 1970 intitolato *Donna che balla con cane* e trovato per caso in un negozio di antiquariato. Il secondo strato è un film in 8mm appartenente a un archivio ignoto, che viene interrato per qualche settimana e soggetto alla naturale decomposizione di un qualsiasi corpo organico sottoterra. In questo stato di claustrofobia, l'emulsione del film inizia a essere intaccata e alterata da batteri presenti nel suolo, coadiuvati da batteri prodotti con lievito e zucchero aggiunti dall'artista. Il terzo strato è un film in 8mm che dopo essere stato decomposto sottoterra viene ridipinto a mano dalla regista con inchiostri per pellicola.

I tre strati vengono infine montati tramite sovrapposizione in digitale.

Self-Portrait in Hell is a hybrid film that combines analogue and digital film manipulation techniques. Multiple layers of 8mm films and disparate fragments are amalgamated to create a self-portrait of the director. A peculiar self-portrait, since ironically the subject of the film is not the director but the image found in abandoned film archives, the image of another, unknown woman.

The first layer is from a 1970s 8mm home movie titled *Woman Dancing with Dog*, found in an antique shop. The second layer is an 8mm film belonging to an unknown archive, which the artist buried for a few weeks, subjecting it to the natural decomposition of any organic body. In this claustrophobic state, the emulsion of the film begins to be affected and altered by bacteria present in the soil, a process that is accelerated by bacteria produced with yeast and sugar, added by the artist. The third layer is an 8mm film which, after being decomposed underground, was hand-painted by the director with film inks.

The three layers are finally assembled via digital superimposition.



Currents / Perpendicolare Avanti (Canada/Italia 2021-2022) 18'

Currents / Perpendicolare Avanti è un film collage in pellicola 16mm creato senza l'ausilio della macchina da presa, con tecniche di animazione dirette su pellicola. Il film racconta l'esperienza autobiografica dell'artista come immigrata ed esplora le dinamiche dell'abitare più paesi e temporalità attraverso l'astrazione visiva e sonora, intrecciando e riciclando materiali cinematografici preesistenti e frammenti di film orfani altrimenti destinati all'oblio. Utilizzando questi cosiddetti scarti, *Currents* è un film fatto a mano attraverso l'uso della tecnica di *emulsion lifting*, ri-immaginando, ri-costruendo e de-costruendo così la liminalità della vita migrante. La riscrittura del sé in *Currents* è prodotta attraverso gli archivi degli altri, tramite un montaggio associativo e ripetuti atti performativi sulla celluloido.

Currents / Perpendicolare Avanti is a camera-less, hand-made, 16mm film collage, based on the artist's autobiographical experience as an immigrant. In three movements, the film explores the dynamics of inhabiting the in-between space of moving between multiple countries and their temporalities, through visual and sound abstraction, interlacing and recycling pre-existing film materials and using fragments from anonymous orphan films.

Utilizing these so-called scraps, *Currents* is a film of extensive remediation, treated by hand through the use of the emulsion lifting technique, thereby re-imagining, re-constructing, and de-constructing the liminality of immigrant life. The re-writing of the self in *Currents* is produced through the archives of others, via associative montage and repeated performative acts on the celluloid surface of the film.

Skyscraper Film (Canada/Italia 2023) 8'

Posso utilizzare la struttura della striscia di pellicola come elemento architettonico? È possibile utilizzare la celluloido del film come cemento? Questi grattacieli possono essere trasformati in qualcos'altro? Possono le linee solide fondersi in curve sensuali e naturali? Posso sciogliere i grattacieli?

Skyscraper Film nasce per cercare di dare una risposta visiva a queste domande, scaturite dal confrontarsi dell'artista con mappe urbane di svariate città ed i loro rispettivi skyline, popolati da grattacieli imponenti e panorami di cemento armato: Québec, Kingston (Canada), Maryland, Pittsburgh, Baltimora (USA) ecc. Città che ci vengono proposte come collage astratto, fatto a mano e senza macchina da presa, creato da ritagli di film orfani in 16mm degli anni Ottanta. Originariamente prodotti per promuovere il turismo in Nordamerica, questi film vengono ricollocati in un nuovo contesto tramite la tecnica di *emulsion lifting / emulsion grafting* che la re-

gista porta avanti da anni. Oltre ai film a scopo turistico e divulgativo, *Skyscraper Film* utilizza anche rari filmati di famiglia e home-movies risalenti al 1929 in formato 16mm.

Can I use the film strip structure as an architectural element?

Is it possible to use the celluloid from the film as concrete?

Can these skyscrapers be turned into something else?

Can solid lines blend into sensual, natural curves?

Can I melt skyscrapers?

Skyscraper Film was created to try and give a visual answer to these questions, arising from the artist's relation to urban maps of various cities and their respective skylines, which are populated by imposing skyscrapers and reinforced-concrete panoramas: Quebec, Kingston (Canada), Maryland, Pittsburgh, Baltimore (USA), etc. Cities are presented to us as an abstract, handmade, camera-less collage, created from scraps of orphan 16mm films from the 1980s. Originally produced to promote tourism in North America, these films are reassigned to a new context through the Emulsion Lifting/Emulsion Grafting technique that the director has been pursuing for years. In addition to tourism films and informational films, Skyscraper Film also uses rare family films and home-movies dating back to 1929 in 16mm format.

Film Negativo / Positivo (Canada/Italia 2023) 15'

*Film Negativo / Positivo è un film collage fatto a mano, composto da strati di vecchi film erotici in 16mm degli anni Quaranta e Settanta intrecciati con documentari sulla natura e strati di materiali organici. Questa astrazione visiva fonde sia la pellicola positiva che la sua controparte negativa – sulla stessa base di poliestere. Negativo e Positivo compresenti permettono al film di esistere in due versioni, una versione positiva per l'appunto, l'altra negativa. L'artista utilizza ancora una volta la tecnica molto delicata che ha perfezionato negli anni di *emulsion grafting*, nota anche come *emulsion lifting* in altre varianti. Il film si presenta come un'astratta riparazione di corpi femminili dislocati dal loro contenuto erotico originario e strappati ai loro coprotagonisti maschili. La figura dell'uomo è ritagliata dall'immagine, il corpo femminile si fonde lentamente con il corpo d'insetti e fiori all'incrocio tra eco-critica, arte decorativa, animazione, scultura, cubismo e secessione viennese; questo film fonde materiali organici insieme all'emulsione di celluloidi, dapprima liquefatta poi ri-solidificata per produrre un'allegoria cristallizzata della femminilità.*

Negative / Positive Film is a hand-made, camera-less collage film composed of layers of erotic 16mm films from 1940s and 1970s, intermingled with nature documentaries and layers of organic materials. This visual abstraction merges together both positive black-and-white film, and its negative black-and-white counterpart – on the same film base. This allows the film to exist in two versions, one positive and the other negative. The artist once again uses the very delicate technique she has been perfecting over the past years of Emulsion Grafting, also known as Emulsion Lifting. The film is as an abstract remediation of female bodies dislodged from their original erotic context and ripped away from their male co-protagonists. The man is removed from the picture, while the female body slowly merges with the body of insects and flowers at the crossroad between eco-criticism, decorative art, sculpture, and cubism. This unique film uses organic material, melted together with gelatin emulsion, first liquified then re-solidified, to produce a crystallized allegory of womanhood.

Fractions of temporary periods: la vita impressa

Fulvio Baglivi, Roberto Turigliatto

Quella tra Erik Negro e Fuori Orario cose (mai) viste è una relazione di lunga data, nonostante lui sia nato dopo il lancio della trasmissione e appartenga a una generazione che non ha avuto bisogno della televisione per vedere i film. Fin da adolescente Erik ha scelto Fuori Orario come punto di confronto e riferimento per costruirsi un proprio atlante delle visioni che ha ampliato frequentando per anni i festival di tutta Europa. Della trasmissione ideata da Enrico Ghezzi il giovane cineasta di Acqui Terme non condivide soltanto un nugolo di registi fondamentali che fin dall'inizio illuminano le notti di Rai 3, tra questi Godard e Michael Snow a cui dedica due film/omaggio, ma fa sua l'idea della assoluta continuità tra cinema e vita riappropriandosi in modo unico e personale di una visione estetica che trova nel "giocare" con le immagini uno dei suoi punti cardine.

L'approccio di Erik Negro al cinema è diretto, senza mediazioni, preferisce un'attitudine da amatore e amante a quella del professionismo, predilige il concetto di cineasta (o filmmaker?) a quello di regista o autore, è convinto che la "critica" del cinema passi attraverso la scrittura come attraverso la programmazione o il filmare, in assonanza con le teorie e le pratiche che in diversi festival di ricerca e di tendenza – come Pesaro o Rotterdam – hanno trovato un luogo privilegiato di ideazione e sperimentazione.

Seppur piena di riferimenti, predecessori e affinità questa voce solitaria e spesso nascosta, che ci arriva dalle lontane province del Piemonte, ha una sua unicità originale, esistenziale quanto estetica. Il cinema di Erik è figlio del tempo dell'abbondanza e dell'abbandono: l'abbondanza di immagini a disposizione e di mezzi tecnici per crearle, montarle, mutarle e la scelta dell'abbandonarsi, *à corps perdu*, a questo mare di luce pieno di eroi, miti, dei, di paradisi perduti e imprese impossibili. Nei film di Erik, cantore di un naufragio permanente, si incontrano e si perdono Brakhage e i ragazzi di Acqui Terme, i Partigiani e i Pink Floyd, Ayrton Senna e Fenoglio, tutti alla deriva pieni di paura e desiderio di un'impossibile dark side of the moon.



Fractions of temporary periods: superimposed life

Fulvio Baglivi, Roberto Turigliatto

Between Erik Negro and 'Fuori Orario cose (mai) viste' there is a long-standing relationship, even though he was born after the launch of the show and belongs to a generation who hasn't needed TV to watch films. Erik chose Fuori Orario as a point of reference since he was a teenager to build his own atlas of visions, which he has enhanced attending European film festivals for years. With the show conceived by Enrico Ghezzi, the young filmmaker shares not only a small group of favourite fundamental film directors who have lit up Rai 3's nights since the beginning – including Godard and Michael Snow, for whom Erik made two tribute/films – but also the idea of endless continuity of cinema and life, appropriating an aesthetic worldview, in a unique, personal way, for which "playing" with images is crucial.

Erik Negro's approach to cinema is direct, unmediated; he prefers an amateur's or lover's approach to professionalism; he favours the notion of filmmaker over that of director or creator; he is convinced that 'film critique' is not bound to writing only, but includes programming or filming too, in line with the theories and practices that have found a congenial breeding ground of creation and experimentation in a few research or concept film festivals, such as Pesaro or Rotterdam.

Even though it is filled with references, forerunners, and affinities, this solitary and often hidden voice hailing from remote provinces of Piedmont is uniquely original, in both existential and aesthetic terms. The cinema of Erik Negro is the outcome of the time of abundance and abandon: abundance of images available and of technical means to create, edit, alter them, and the choice of abandoning oneself, going with the flow, to this sea of light filled with heroes, myths, gods, lost paradises, and impossible enterprises. In the films of this singer of a permanent shipwreck, Brakhage and the boys of Acqui Terme, the Partisans and Pink Floyd, Ayrton Senna and Fenoglio meet and get lost, drifting in the fear and desire of an impossible dark side of the moon.

Biografia/Biography

Erik Negro (1990) dopo gli studi in filosofia e semiotica si occupa di cinema documentario, e sperimentale; scrive occasionalmente per FilmParlato.it e Cinelapsus.com, ha collaborato per «Il Manifesto», la Cineteca Griffith (Genova) e Garaje Lumiere (Madrid). Cura inoltre la programmazione (non convenzionale) di sale indipendenti e lavora come montatore – anche co-autore – in film d'avanguardia, lavori d'archivio, video e installazioni. È stato giurato internazionale al Tff.Doc e ha esordito alla regia nel 2019 con *Non c'è nessuna Dark Side (atto uno)*, presentato alla Mostra di Pesaro, all'International Film Festival Rotterdam e al Festival ECRĂ di Rio. Altri suoi lavori (compresi quelli con Barbara Elese) sono stati mostrati in gallerie, esposizioni e su Fuori Orario, RaiCultura / Rai 3. Oggi prosegue il suo percorso teorico ed esistenziale nel rapporto tra immagine, spazio e tempo, nell'utilizzo di varie tecniche e nella decostruzione formale del montaggio.

After his studies in Philosophy and Semiotics, Erik Negro (1990, Italy) has worked in documentary and experimental cinema. He is a contributor for FilmParlato.it and Cinelapsus.com as well as Il Manifesto, Cineteca Griffith (Genoa), and Garaje Lumiere (Madrid). He is a curator and nonconventional programmer of independent cinemas and an editor, at times co-writer, for avant-garde films, archival works, videos, and installations. He was a member of the Tff.Doc international jury.

*In 2019, the Pesaro Film Festival premiered his debut feature **Non c'è nessuna Dark Side (atto uno)**, which went on to screen at the International Film Festival Rotterdam and the Rio Festival ECRĂ. His other works, including those with Barbara Elese, are selected in galleries, exhibitions, and the Rai 3 show Fuori Orario. He is currently pursuing his theoretical and existential research in the relationship between image, space, and time, in the use of several techniques, and the formal deconstruction of editing.*



Programma/Programme

Midsummer Night's Dreams (Color Separation Test)

2022, 9'

regia, fotografia, montaggio: Erik Negro

con: Brunella De Cola, Barbara Elese e Simone Elese

Un pomeriggio d'estate in collina, tre ragazzi e una vecchia macchina a nastro magnetico.

Suoni lontani e irriconoscibili, presenze oscure e modulazioni di frequenza.

Parole umane, suoni del cosmo, note di fragranza. Cosa resta del nostro passaggio?

Una scia di colore, forse, un'impressione di notte, un flusso di sogni.

A summer afternoon spent on the hill, three young people, and an old typewriter.

Faraway, unrecognizable sounds, obscure presences, and frequency modulations.

Human words, cosmos sounds, fragrant notes. What remains of our passage?

A trail of colour, perhaps, an impression of night, a flow of dreams.

Return to the Moon (or Nothing)

2023, 43'

regia, montaggio e realizzazione: Bea Morino ed Erik Negro

animazioni: Bea Morino, fotografia: Erik Negro

con: Thomas Garcia, Noemi Cosoleto, Alessandro Riccardi

musiche: «The Dark Side of the Moon», Pink Floyd, 1973

grazie al: «Centro Studi di Filosofia della Politica Armando Galliano»

«Per mesi abbiamo sperimentato e ci siamo rappresentati, partendo da semplici passeggiate alla ricerca di materiale per una tesi.

Come possiamo ricreare visivamente un ricordo? Abbiamo camminato e filmato, fotografato e dipinto, ci siamo conosciuti e raccontati.

Un'esperienza trasformata in racconto che parla di un cammino condiviso, fatto di riprese, cambiamenti di stagione, conversazioni sulla luna e scambio di tecniche.

Ispirati da «Dark Side of the Moon» abbiamo cercato di rappresentare le emozioni intime e personali che attraverso il disco giungevano a noi stessi.

A ogni canzone un linguaggio, a ogni movimento un colore, a ogni suono un'espressione. Cosa resta oggi, mezzo secolo dopo? Un qualcosa di inspiegabile forse.

Una meravigliosa creazione di amicizia e di stima artistica reciproca, alla (ri)creazione di più ricordi, che si sovrappongono come membrane sullo schermo» (Bea ed Erik).

"We have experimented and represented ourselves for months, departing from mere walks in search of materials for a dissertation.

How can we recreate a memory visually? We have walked and filmed, photographed and



painted; we have known each other and told about ourselves.

An experience transformed into a story that deals with a shared journey, made of shoots, changes of season, conversations about the moon, and exchanges about techniques.

Inspired by The Dark Side of the Moon, we have tried to portray the inner, personal emotions that came to us through the music.

For every song a language, for every movement a colour, for every sound an expression. What is left today, half a century later? Possibly something unexplainable.

A wonderful creation of friendship and mutual artistic esteem, to the (re)creation of more memories, overlapping like membranes on the screen." (Bea and Erik)

Forever JLG

2022, 35'

regia e montaggio: Erik Negro

«lo gioco, Tu giochi, Noi giochiamo, Al cinema [...]

Dimenticare e sapere, Presto e lentamente, Il mondo, In se stessi, Pensare e parlare, Che strano gioco, è la vita».

Un autoritratto attraverso altri autoritratti; ciò che Godard è stato e ciò che sempre sarà.

"I play, You play, We play, At the movies. [...]

To forget and to know, Early and slowly, The world, In oneself, To think and to talk, Life is such a strange game."

A self-portrait through other self-portraits; what Godard was and what he will always be.

To Michael Snow

2023, 31'

regia e montaggio: Erik Negro

«Per poter aumentare la profondità di ciò che è stato chiamato "arte" nella fotografia occorre...

rendere accessibili allo spettatore le incredibili trasformazioni che attraversa il soggetto per diventare la fotografia».

Destruire e ricostruire, il movimento dell'immagine e la sua ragione d'esercizio, quella di una lunghezza d'onda.

"To extend the depth of what has been called 'art' into photography requires...

making available to the spectator the amazing transformations the subject undergoes to become the photograph."

Deconstructing and reconstructing, the image motion and its reason of being, that of a wavelength.



La vela incantata - Cinema in spiaggia
The Magic Screen - Cinema at the Beach

Correva l'anno 1973

Dopo un debutto reso più fortunato da un 2022 densissimo di centenari e celebrazioni, la Vela incantata torna a Pesaro, sulla spiaggia dei Bagni Agata, con un "nuovo" programma di proiezioni in 35mm, realizzato ancora una volta in accordo con la Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia. A conferma della sua vocazione a viaggiare nel tempo, quest'anno la sezione guarda indietro di cinquant'anni, offrendo una selezione di film che nel 1973 fecero la loro apparizione sugli schermi (grandi e piccoli, poi capiremo perché...) italiani. Un modo per testimoniare, una volta di più, la varietà di una cinematografia colta in una stagione, come spesso si dice, irripetibile, che si presentava all'appuntamento natalizio con l'*Amarcord* di Federico Fellini, e un paio di mesi prima vedeva l'uscita di *Lucky Luciano* di Francesco Rosi e delle *Storie scellerate* di Sergio Citti. E ancora, l'esordio alla regia di Fabio Carpi, che con "l'inesistente" (sua la definizione, in polemica già allora con le diffidenze della distribuzione) *Corpo d'amore*, fotografato da Storaro, già incontrava l'attenzione dei critici più sofisticati, l'*Amleto di meno* di Carmelo Bene, il debutto sul secondo canale Rai di *San Michele aveva un gallo* dei fratelli Taviani (appena citato da Nanni Moretti nella riunione Netflix del *Sol dell'avvenire*).



Back to 1973

Debutting in 2022 under the most fortunate auspices offered by an amazing number of anniversaries and celebrations, La vela incantata/The Magic Screen is back in Pesaro, at the Bagni Agata beach, with a 'new' programme of projections on 35mm film. Once again, the screenings are organised thanks to an agreement with the Centro Sperimentale di Cinematografia. Almost to confirm its inclination to sail back in time, the film selection looks back at fifty years ago, picking movies that appeared on Italian screens (small and big; read on to know more) in 1973. It is a way to acknowledge, once again, how diverse the Italian film industry was in a season that is often defined as unique. You would have Federico Fellini's I Remember released at Christmastime, and two months earlier, Francesco Rosi's Lucky Luciano along with Sergio Citti's Bawdy Tales. What's more, Fabio Carpi would debut with the non-existent (as he called his film, even back then blaming distrustful distributors in spite of Storaro's cinematography) Body of Love, and yet the subtlest critics would notice his work; Carmelo Bene would direct One Hamlet Less; and the second Rai TV channel would premiere the Taviani brothers' San Michele aveva un gallo – as Nanni Moretti has just recalled during the Netflix briefing scene in A Brighter Tomorrow.





Bagni Agata N. 57, Via Marina Ardzia 1

(Tutte le proiezioni sono in 35 millimetri con copie provenienti dal Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale che co-organizza la sezione)
Projections on film with 35mm prints from co-organizing partner Centro Sperimentale di Cinematografia - National Film Archive

Sabato 17 giugno

Ore 21:30

AMARCORD (Italia/Francia, 1973 123') di Federico Fellini

Domenica 18 giugno

Ore 21:30

LUCKY LUCIANO (USA/Italia/Francia, 1973, 105') di Francesco Rosi

Lunedì 19 giugno

Ore 21:30

UN AMLETO DI MENO (Italia, 1973, 64') di Carmelo Bene

Martedì 20 giugno

Ore 21:30

CORPO D'AMORE (Italia, 1972, 102') di Fabio Carpi

Mercoledì 21 giugno

Ore 21:30

STORIE SCELLERATE (Italia, 1973, 93') di Sergio Citti

Giovedì 22 giugno

Ore 21:30

SAN MICHELE AVEVA UN GALLO (Italia, 1972, 90') di Paolo e Vittorio Taviani

Venerdì 23 giugno

Ore 21:30

Evento Speciale Giuseppe Tornatore

MALÈNA (Italia, 2000, 109') di Giuseppe Tornatore

Sabato 24 giugno

Ore 21:30

LA PROPRIETÀ NON PIÙ È UN FURTO (Italia/Francia, 1973, 126') di Elio Petri



IL MURO DEL SUONO

in collaborazione con/in collaboration with
GRA' Non Solo Cibo da Cortile

Palazzo Gradari, Pesaro - a mezzanotte/from midnight

dal 20 al 23 giugno/june 20-23

a cura di Anthony Ettore, Vittorio Ondedei, Giuliano Antinori



Tribalismi visuali, etnicismi rituali, viaggi sensoriali, dissesti emozionali, deviazioni archivistiche. Sono solo alcune delle accezioni che caratterizzano questa nuova edizione de IL MURO DEL SUONO. Visioni che si intrecciano con suoni in un luogo eletto a piccolo tempio della sperimentazione *tout court*: Palazzo Gradari. Quattro eventi trasversalmente opposti di musicisti e cineasti alla ricerca di un nuovo sguardo, di nuove percezioni. L'immagine evade dallo schermo legittimando uno stato di neo-clandestinità e accampanosi su di un muro del 1500, per condividere con il pubblico la sua mutazione, la sua nuova forma.

Il MURO DEL SUONO 2023 è una pirotecnica di incontri, fra immagini e suoni. Innanzitutto, il Muro e l'accoglienza del GRA'. E anche la corrente elettrica! Mattoni ed energia: 4 serate di fulmini che balzeranno attorno agli spettatori, arrivati lì proprio all'inizio della notte buia e alla fine delle proiezioni del Festival. Musiche che si intrecciano a rappresentazioni filmiche, cambiando il destino di entrambi: l'occhio si confonde e si accorge di vedere più del solito, mentre l'orecchio sobbalza quando il suono vibra tra le immagini in movimento e si libera di ciò che era.

Non puoi farci nulla: se arrivi nel cortile del GRA' con il batticuore giusto, il fuoco d'artificio (anche al rallentatore!) è inevitabile.

E poi ci sono luccichini dappertutto di Mirko!

Visual tribalism, ritual ethnicism, sensory trips, emotional instability, archival deviance. Just a few of the senses that characterize this new run of THE WALL OF SOUND. Visions interwoven with sound to be enjoyed in what has become a little sanctuary of outright experimentation: Palazzo Gradari. Four events across the board offered by musicians and filmmakers in search of a new gaze and new perceptions. The image breaks out of the screen almost as a novel clandestine, settling on a 16th-century wall to share its mutation, its new form, with the audience.

THE WALL OF SOUND 2023 is pyrotechnics of encounters between pictures and sounds. First of all, the Wall and the welcoming Gra'. And, electric power too! Bricks and energy: 4 evenings of lightnings that will dart around the spectators just arrived at the beginning of a dark night after the festival screenings have ended. They will find music entwining with film images, thus changing the destinies of both: the eye gets confused and finds out that it can see more than usual, while the ear gets startled when sound vibrates between the moving images and sets free from all that it used to be.

Nothing can be done about it: if you land in the Gra' courtyard with the right heartbeat, then fireworks – even in slo-mo – are inevitable.

And then you'll see glitter everywhere, remembering Mirko.

Obelisco Nero e Vittorio Ondedei

presentano *The Divine Horsemen - The Living Gods of Haiti* di Maya Deren

(Nel montaggio finale del materiale raccolto da Maya Deren a cura di Chere Ito e Teiji Ito)

Martedì 20 giugno

Maya Deren ci dice che era arrivata a Haiti come persona che voleva plasmare gli elementi della realtà per farne un'opera d'arte, ma ha finito per trascrivere nel modo più umile e preciso possibile la logica di una realtà che l'aveva costretta a riconoscerne integrità ed a rinunciare alla sua creazione artistica. Si riparte da lì, facendo sgocciolare le immagini e i suoni dei Caraibi nelle musiche dell'Europa e del Mediterraneo, fra danze rituali e balli matrimoniali, consapevoli che il rispetto più grande siano passione ed attenzione, infilate in un'esperienza collettiva di condivisione.

Maya Deren said that she came to Haiti as a person who intended to shape the elements of reality and make a work of art out of them. Instead, she ended by transcribing its rationale as humbly and precisely as possible, since said reality compelled her to acknowledge its integrity and give up her artistic creation. We restart from there, letting Caribbean images and sounds drip on music of Europe and the Mediterranean, between ritual dances and wedding balls, knowing that the greatest respect is shown through passion and attention shared in collective experience.

Gli Obelisco Nero si chiamano come un personaggio del film *Gatto nero, gatto bianco* di Kusturica e la loro musica è un concentrato di energia trascinante che alterna follia e riflessione in un turbinio di note che accarezzano l'anima e la portano per mano in danze sfrenate e abbracci malinconici, con un respiro europeo che lambisce tutto il Mediterraneo. www.obelisconero.it

Vittorio Ondedei è musicista, attore, giocatore. Cerca improvvisazione, miscuglio e contaminazione. E' anche Topazio Perlini. Dal 2004 e Ruben Camillas e, con Zagor Camillas, ha suonato, registrato, danzato e sudato musica. Nel 2022 ha realizzato lo spettacolo teatrale *Ho sonno*, con Giulio Escalona, e lo show *Filmoni*, con Giacomo Toni e Mara Cerri. Ha creato un mazzo di Tarocchi Trasformati e collabora con il Buskers Festival di Lugano, il Festival della Narrazione di Arzo e Rete Due Svizzera.

The name Obelisco Nero comes from a character in Kusturica's Black Cat, White Cat (Black Obelisk). Their music is a concentrate of exhilarating energy that alternates madness and quiet in a swirl of notes, caressing the soul and guiding it to wild dances and melancholy hugs in a European scope touching the whole Mediterranean..

Vittorio Ondedei is a musician, actor, and joker. He looks for improvisation, mixing, and contamination. He is also Topazio Perlini. From 2004 he has been Ruben Camillas, playing, recording, dancing, and sweating music along with Zagor Camillas. In 2022, he acted in the stage play Ho sonno, with Giulio Escalona, and the show Filmoni, with Giacomo Toni and Mara Cerri. He created a deck of Transformed Tarots and collaborates with the Lugano Buskers Festival, the Arzo Festival della Narrazione di Arzo, and Rete Due Svizzera TV.

Pivio

presenta PYCNOLEPTIC - Progetto video-musicale di Pivio
Visual di Matteo Malatesta - Chitarrista live Andrea Maddalone

Mercoledì 21 giugno

Un progetto di videoarte, in cui suoni e immagini si incontrano per suscitare nello spettatore un vago senso di disorientamento e di riconoscimento assieme, passando attraverso le visioni, le ossessioni, le paure e i sogni e gli incubi dello stesso Pivio.

A videoart project in which sounds and images blend, eliciting a vague disorientation in the viewer, but also of recognition, touching on the visions, obsessions, fears, dreams, and nightmares of Pivio himself.

Pivio, sin dagli inizi degli anni Ottanta, insieme ad Aldo De Scalzi, dà vita ad un lungo sodalizio artistico nel campo della musica da film. Ottenuta la notorietà internazionale con *Hamam – Il bagno turco* diretto da Ferzan Ozpetek, ha composto oltre 150 colonne sonore sia per il cinema che per la televisione, tra cui *Song 'e Napule* dei Manetti Bros ed il musical *Ammore e malavita*, facendo incetta di premi su ogni fronte. Ha all'attivo oltre un centinaio di dischi. www.pivioworks.com – www.pivioaldodescalzi.com

Andrea Maddalone sin dai primi anni Novanta, in qualità di chitarrista, collabora con artisti del calibro di Le Orme, Gino Paoli, Mick Fleetwood e molti altri. Nel 2016 esce il suo album acustico *Nylon Strings* e nel 2020 quello elettrico *Evil*. Ha realizzato come chitarrista ed arrangiatore numerosissime colonne sonore di film, pubblicità e fiction TV. www.andreamaddalone.it

Pivio has started a longstanding artistic partnership in the music for film sector with Aldo De Scalzi in the early 80's. He became internationally known with Ferzan Ozpetek's Steam: The Turkish Bath (Hamam). He composed over 150 scores for film and TV, including Manetti Bros' Song of Napoli and the musical Ammore e malavita, garnering awards virtually everywhere. Pivio released over one hundred records. www.pivioworks.com – www.pivioaldodescalzi.com

Andrea Maddalone began playing guitar for artists such as Le Orme, Gino Paoli, Mick Fleetwood, and many more in the early 90's. In 2016, he released the acoustic album Nylon Strings, and in 2020 the electric record Evil. As a guitarist and arranger, he made a vast number of scores for films, commercials, and TV fiction. www.andreamaddalone.it

Giacomo Laser

presenta TERREMOTO (2023) di Giacomo Laser - con Giacomo Laser, musicato da Giacomo Laser

Giovedì 22 giugno

Un giovane uomo si iscrive per sbaglio ad un corso di terremoti e tecnologia. Le ragioni scivolano, la musica è boa, serpente che stritola ed appiglio che salva. Giacomo Laser recita e musica in tempo reale una storia semplice. Giacomo contro Giacomo: roba da fare tremare le gambe. Opera inedita presentata in anteprima planetaria a Pesaro.

A young man enrolls by mistake in a class on earthquakes and technology. Reasons slip away; music is like a boa, a snake that squeezes you, and a hold that saves you. Giacomo Laser recites a simple story and plays live music in real time. Giacomo vs. Giacomo, something that makes your pulses race. A still unreleased work and a world premiere in Pesaro.

Giacomo Laser nasce a Ivrea il 28 ottobre 1985. Poeta, artista poliedrico e imprevedibile, spazia tra video, musica, pittura e performance. La sua pratica si basa su una ricerca di carattere ontologico, che si concretizza attraverso la creazione e la personificazione di una moltitudine di personaggi che raccontano sé stessi e il loro punto di vista sulla realtà.

Giacomo Laser was born in Ivrea, Italy, on October 28, 1985. A poet, a versatile and unpredictable artist, he roams between video, music, painting, and performance. His artistic practice is based on an ontological research and realizes by way of the creation and embodiment of a multitude of characters who describe themselves and their point of view on reality.

Salvatore Insana e Silvia Cignoli

presentano TRATAKA *Io ho fissato il fuoco per sempre* / musica di Silvia Cignoli / chitarra elettrica ed elettronica / video Salvatore Insana / prodotto in collaborazione con AAMOD - Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

Venerdì 23 giugno

Trataka_Io ho fissato il fuoco per sempre è un'indagine sull'atto di guardare e di essere guardati, una storia dello sguardo (non) archiviato. È un film corale che intercetta fonti eterogenee sotto il segno comune, ma sempre diverso, dello "sguardo in macchina", tra filmati da congressi del partito comunista, repertorio mai editato, documenti e inchieste dal Vietnam, documentari italiani sulla condizione umana nel secondo dopoguerra, frammenti dalla controcultura Usa, lungometraggi di finzione.

Trataka_Io ho fissato il fuoco per sempre is an investigation of the act of seeing and of being seen, a (non)archived history of the gaze. This many-voiced film intercepts images under the common, but always different, sign of "eye contact" from varied sources, such as footage of communist party conventions – a never edited material – documents and investigations from Vietnam, second post-war Italian documentaries on the human condition, fragments from US counterculture, and feature films.

Salvatore Insana si muove tra arti visive, arti performative e altre forme di revisione ed erosione dell'immaginario, collaborando con numerosi musicisti, sound designer, coreografi e compagnie teatrali. Nel 2011 crea con Elisa Turco Liveri il collettivo Dehors/Audela, con il quale ha dato vita a opere video-teatrali, performance di danza, progetti di ricerca audiovisiva, workshop sperimentali. Con *Io ho fissato il fuoco per sempre* è vincitore del premio come miglior film al Kinoskop Festival di Belgrado. www.salvatoreinsana.com

Silvia Cignoli, chitarrista e sound artist, spazia dalla musica classica alla contemporanea, dall'improvvisazione radicale all'avant-rock ad una propria creazione musicale, crossover fra le sue esperienze accademiche e la scena più underground di musica elettronica. Nel 2020 esce il suo disco *The Wharmerall*. In ambito classico e contemporaneo ha suonato come solista, in ensemble e in orchestra In Italia, Svizzera, Oman, Cipro, Germania, Russia. www.silviacignoli.com

Salvatore Insana practises the visual and performative arts as well as other forms of revision and erosion of collective imagination. He collaborates with several musicians, sound designers, choreographers, and theatre companies. In 2011, along with Elisa Turco Liveri he co-founded Dehors/Audela. This collective has created video-theatre works, dance performances, audio-visual research projects, and experimental workshops. Trataka_Io ho fissato il fuoco per sempre earned the best film award at the Belgrade Kinoskop Festival.

Guitarist and sound artist Silvia Cignoli works ranging from classic to contemporary music, from radical improv to avant-rock. She has even created her own genre, a crossover between her academic experiences and radically underground electronic music. In 2020, her record The Wharmerall was released. She plays solo, in ensembles, and in orchestras, both classic and contemporary, in Italy, Switzerland, Cyprus, Germany, and Russia.



Focus Milena Gierke

Milena Gierke: una scienza del muovere bene

Rinaldo Censi

Nel 1942, Henri Matisse si appunta alcune note dopo aver letto il manoscritto di Louis Aragon intitolato *Matisse in Francia*. Riguardano i disegni della serie "Thèmes et Variations". «Quando eseguo i miei disegni *Variations*, il cammino della matita sul foglio di carta ha in parte qualcosa di analogo al gesto di un uomo che cercasse, a tentoni, la strada nell'oscurità. Voglio dire che il mio tracciato non ha nulla di previsto: sono guidato, non sono io a guidare». È lo sguardo interiore a guidare Matisse. Riguardo ai *Thèmes*, il suo ragionamento è più indefinito: «Non ho ancora visto con altrettanta chiarezza il modo in cui procedo, perché è molto più complesso e molto voluto. Questo "molto voluto" è un serio ostacolo per vedere chiaro quello che più conta – perché quel "molto voluto" impedisce all'istinto di sorgere in tutta evidenza».

Possiamo dire che i film di Milena Gierke si muovano tra questi due poli: procedimento "interiore" e "molto voluto" – con tutte le sfumature che queste due posizioni accolgono. Forma diaristica, *sketchbook*. Chi li realizza è uno spettatore, un contabile, un archivist a volubile di cose non scritte, colte attraverso l'osservazione. Sono film scanditi da movimenti simili a quelli di un orologio: sono dettati da meccanismi, bielle, dalla camma della cinepresa Super 8. La piccola cinepresa diventa uno strumento musicale altamente preciso. La scansione dei fotogrammi è controllata dal dito di Gierke sulla leva. I grattacieli di New York, gli agenti atmosferici, un panorama, l'acqua, i diversi stati della luce, o una semplice rana, placida sul fondo di un torrente: ogni elemento possiede un suo ritmo, una sua vita, modulata dal "passo" della cinepresa. Musicalità delle cose. Una «scienza del muovere bene» dice Agostino nel *De musica*. E dunque? «Si può dire che è mosso bene tutto ciò che è mosso secondo leggi numeriche nell'osservanza delle misure dei tempi e delle lunghezze». Milena Gierke *muove bene*.

synopsis written by viewer

Alles läuft - Volkfest im Park. Alles amüsiert sich auf seine Art: alt und jung, dick und dünn, Mensch und Tier. Elefant ist nicht gefragt. Schließlich kommt alles in Bewegung

Milena Gierke: A science of modulating well

Rinaldo Censi

In 1942, Henri Matisse wrote down a few notes after reading Louis Aragon's manuscript "Matisse in France" on the drawings of his series "Thèmes et Variations," "When I execute my drawings for Variations, the path that my pencil follows on the sheet of paper has something in common with the gesture of some man who was looking, blindly, for his way in the dark. I mean, nothing is predicted in my pencil's track: I am guided, it's not me who guides." It is the inner gaze that guides Matisse. Regarding the *Thèmes*, his reasoning is more blurred: "I haven't seen yet the way in which I proceed with equal clarity, because it is more complex and more deliberate. This 'more deliberate' is a serious obstacle to clearly seeing what really matters – because the 'more deliberate' prevents instinct from surfacing in all its evidence."

We could say that Milena Gierke's films lie somewhere in-between these two ends, the inner process and the deliberate gesture, including all the nuances in the interval. Journal-like forms, sketchbooks. The person who creates them is a viewer, an accountant, a fickle archivist of unwritten things captured through observation. The films' rhythm is given by movements reminiscent of those of a clock, as they are dictated by mechanisms, connecting rods, the Super 8 camera's cams. The little movie camera becomes a high-precision musical instrument. The frame speed is controlled by Gierke's finger on the lever. New York's skyscrapers, the weather, a panoramic view, water, light's different stages, or a mere frog, resting on the bed of a torrent: each element has its rhythm, its own life, modulated by the camera's 'pace.' The musicality of things. "Musica est scientia bene modulandi," according to Augustine in *De musica* ("Music is the science of modulating well"). Thus, "it is well modulated whatever is moved according to numerical ratios that abide by the measures of times and lengths." Milena Gierke modulates well.

synopsis written by viewer

unkümmertes, zwangloses Volkfest im Central-Park: kein Anti, kein Pro: Demonstration der Lebensfreude, Tanz, Musik, kaum Transparente ... die amerikanische Leichtigkeit auch im Angesicht des Todes

Intervista a Milena Gierke

Federico Rossin

Che cosa ti ha spinto a fare cinema?

Sono una persona aperta e curiosa. Ero attratta da diverse arti e non riuscivo a scegliere una singola direzione. Un po' ho scritto, ho disegnato e dipinto, ho suonato il pianoforte, fatto danza. Mio padre scriveva sempre, mia madre dipingeva, per me era tutto familiare.

Dopo la maturità ho vissuto per qualche mese a Parigi con mia cugina che fa l'attrice, e all'epoca girava molto. A volte l'andavo a trovare sul set e guardavo come lavorava. A un certo punto mi è scattato qualcosa, e mi sono resa conto che volevo anch'io fare film, «ma non di finzione come quelli che vedevo durante le riprese. Voglio fare film senza attori né troupe né sceneggiatura. Non voglio che la macchina da presa mi sia mai tolta di mano, voglio decidere e filmare tutto per conto mio. Non voglio che nessuno reciti per me, che faccia finta. Voglio che sia tutto vero». Forse è stata la stessa sensazione che hanno avuto gli impressionisti quando hanno deciso che per dipingere la natura bisognava andare all'aria aperta. Ma a quel punto non conoscevo ancora film sperimentali e anzi nessun tipo di cinema, a parte qualche film e documentario tradizionali.

Grazie a un piccolo cineclub ho rimediato una videocamera e ho girato un piccolo film sugli autoritratti nell'arte, con il quale ho fatto domanda alla Städelschule, l'accademia d'arte di Francoforte. Solo allora, quando mi sono trovata con Peter Kubelka in classe, ho saputo: questo è esattamente il posto che fa per me! E inoltre tramite il mezzo cinematografico potevo sempre accogliere tutte le altre arti che mi interessavano, se avessi voluto. Con questa certezza sono finalmente riuscita a impegnarmi totalmente nel cinema.

Hai adottato la forma diaristica fin dal tuo primo film: per quale motivo hai scelto questo stile cinematografico, in cui vita e cinema si confondono tutto il tempo?

Ha a che vedere col fatto che probabilmente io sono approdata al cinema più dall'arte. Leggevo diari, e ne ho scritti anche io. Mi sono sempre interessati dipinti e disegni di artisti che rappresentavano la vita quotidiana molto di più che le scene bibliche o situazioni narrative. I pittori che, in cerca di sé stessi, si guardavano allo specchio in modo critico e dipingevano autoritratti con regolarità, come Rembrandt, Dürer, van Gogh, Munch, Paula Modersohn-Becker, mi hanno sempre affascinata. Ad esempio anche van Gogh e Modersohn-Becker hanno sempre dipinto situazioni quotidiane. Quando ho ritrovato questo tipo di osservazione in film degli albori del cinema come *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov, o in successivi come i film-diario di Mekas o le sfaccettate osservazioni di Brakhage, ho capito che il cinema era la forma d'arte adatta a me.

Il confronto costante di situazioni simili e i loro mutamenti in dettaglio. La gioia di osservare e notare questi piccoli processi, come quando cambia l'angolo di incidenza

della luce. O qualche oggetto inutile che alla luce solare, e in una prospettiva particolare, diventa qualcosa di bello. Si può trovare ciò dappertutto, se si aprono gli occhi e si è in grado di gioire di qualcosa ed esser grati di riconoscerla, avere la possibilità di farne esperienza. È una specie di ode alla vita. E mi piace condividere con altre persone questo tipo di gratitudine nei confronti della vita con i miei film.

Hai sempre lavorato con una Mdp Super 8: perché hai adottato questa particolare tecnica amatoriale, e come ha influenzato il tuo lavoro questa macchina da presa molto leggera?

Quando mi sono iscritta al corso di cinema di Peter Kubelka il video era ancora ai primissimi passi e la maggior parte degli studenti usava la Mdp 16mm. Quello che facevano con questa macchina mi affascinava, e ho anche provato a usarla, ma mi trovavo in grande difficoltà con l'esposimetro. Per me la tecnologia, i numeri, le astrazioni sono sempre stati quasi incomprensibili, e ho capito il perché soltanto di recente: sono affetta da discalculia. In ogni caso, il vantaggio di avere un esposimetro integrato e automatico, oltre al fatto delle dimensioni e leggerezza pur usando la pellicola vera, mi hanno convinto a provare la Super 8. Soprattutto con il montaggio in macchina perdeva qualsiasi stigma (che non risultasse fatto a regola d'arte). Insomma a volte è un bene accogliere le proprie difficoltà e trovare soluzioni interessanti!

Più avanti mi è molto piaciuto mostrare i miei film Super 8 (quasi tutti senza suono) al pubblico, con la proiezione che diventava quasi una performance, accompagnata dallo sferragliare rimico del proiettore che assomiglia al battito di un cuore e si sposa benissimo con l'esperienza.

La cosa più importante è sempre stata la somma della qualità della pellicola analogica, che con il Super 8 o il 35mm è sempre la stessa, e della possibilità di fare un montaggio super-preciso durante le riprese stesse. Ciò è reso possibile grazie ai comandi manuali di cui è provvista una macchina da presa non elettronica. In una frazione di secondo sto filmando e oplà, sollevo il dito dalla leva e "stop" – la macchina smette di riprendere. La stessa precisione di uno strumento musicale. Per finire, questa piccola e leggera Mdp è dotata di esposimetro integrato, che posso sempre far funzionare agilmente e silenziosamente, senza bisogno del cavalletto. È così che la mia piccola Super 8 Bauer per me è diventata come un'estensione del mio braccio ma con gli occhi.

Quanto è importante per te la fase di montaggio? E la spontaneità nel girare?

Per quanto riguarda il montaggio, probabilmente è l'aspetto più importante nel mio lavoro cinematografico: il montaggio in macchina.

Sul piano tecnico significa che dopo aver girato il film non viene modificato. Men-

tre nella maggior parte dei film e documentari il processo creativo avviene dopo lo sviluppo della pellicola impressionata, i miei film sono "montati in macchina", e quindi già completi. Di conseguenza, il vero lavoro, e quello più importante di tutti, è fare la cosa giusta durante le riprese. Qualsiasi cosa si filmi verrà vista esattamente a quel modo. Montare in macchina significa evitare errori il più possibile, prendere decisioni lì per lì, e accettare il risultato delle riprese che hai fatto. Un po' come nella vita reale, dove non si può tornare indietro di un giorno... e quindi: massima concentrazione durante le riprese!

È come con gli acquerelli, una tecnica con la quale qualsiasi pennellata rimane visibile, mentre con la pittura a olio ci puoi ripassare sopra tutte le volte che vuoi. Oppure come un concerto di free jazz, in cui la musica è composta mentre si suona. Di principio, naturalmente, montare in macchina comporta una rinuncia a molte possibilità del cinema: in particolare quella di modificare la cronologia e l'ordine degli eventi a piacimento. Ma proprio lì sta la differenza fra una procedura già scritta e una ripresa intenzionale, "pianificata". Per molti la tecnica di questa forma d'arte, "montaggio in macchina" o piano sequenza, è difficile da capire, ma una volta che viene loro spiegata apprezzano i miei film ancora di più!

Quali sono stati i registi e artisti che hanno maggiormente influenzato la tua pratica artistica?

Per primi ho incontrato dei pittori, che mi hanno influenzato da bambina; registi e fotografi solo più avanti, quando studiavo.

Pittori: gli antichi maestri fiamminghi e olandesi, soprattutto Vermeer, poi Velazquez, gli impressionisti, e tutti i pittori citati prima.

Registi: Ejzenštejn, Vertov, Dovženko e Man Ray, Richter, Len Lye, e poi molto la successiva avanguardia nordamericana, Brakhage, Mekas, Kubelka, Breer, Snow, J.J. Murphy, Anger, Deren...

Fotografi: Sander, Blossfeldt, Rodenko, Cartier-Bresson, Stieglitz, Frank, Man Ray, Moholy-Nagy, Besnő, Strand, Lange, Weegee, Adams, Capa, Friedlander, Arbus, Modotti, ma anche di più nuovi come Anna e Bernhard Blume, Gerald Domenig...

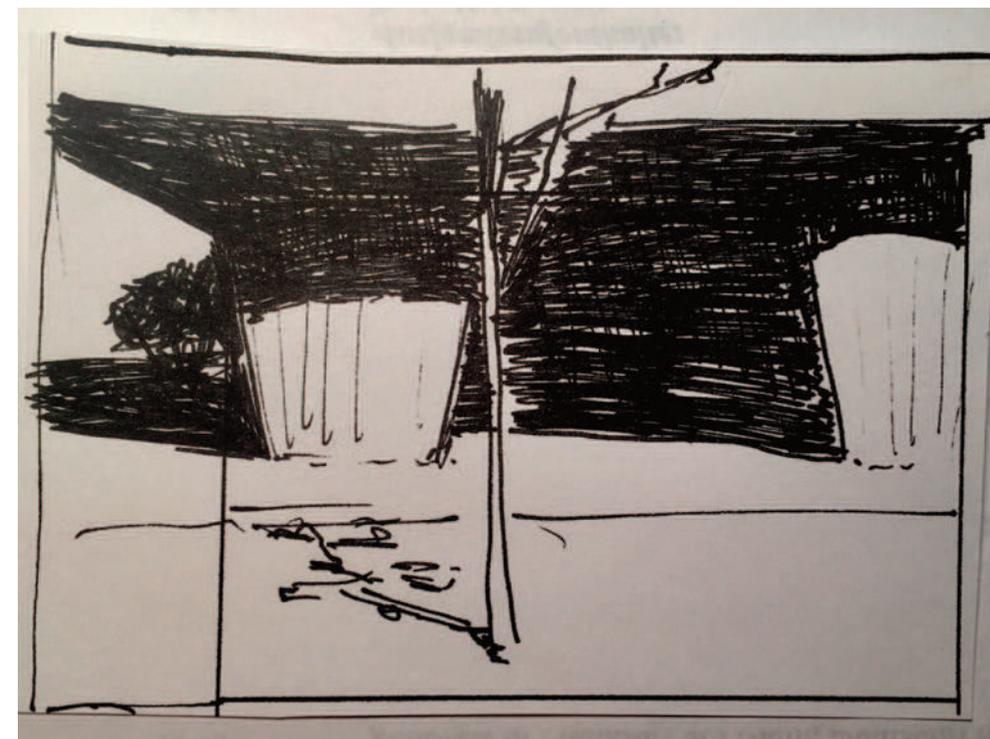
Nei tuoi film c'è come una sintassi musicale che ci fa pensare alla musica: si può parlare di un influsso della musica sul tuo lavoro?

Prima di tutto l'intuizione che qualsiasi cosa che abbia un'elaborazione artistica nel tempo sia dotata di una componente ritmica. Quando si fa scorrere un blocchetto disegnato (*flip book*) si avverte subito quanto possano essere musicali le immagini, anche se non c'è alcun suono. Questo me l'ha insegnato il cinema muto, ma anche i film d'avanguardia. Il ritmo è come la notte e il giorno, o il battito del cuore, e perciò molto vicino alla vita vera. Il tempo contiene il ritmo, e quindi si può comporre con esso, anche senza suono. Per concludere, non è che abbia avuto un influsso diretto dalla musica, bensì la consapevolezza teorica di come utilizzare tempo e ritmo per far montare la tensione o mettere in risalto delle cose, per esempio.

Una parte importante del tuo lavoro verte sull'architettura: come "leggi" un edificio? Quanto gioca l'intuizione in questo? Esplori le architetture prima di filmarle oppure no?
Di un edificio mi posso innamorare. Lo sento quasi fisicamente: quando succede sono tutta emozionata, e la mia attenzione si concentra tutta sull'edificio. Lo vo-

glio vedere da tutte le parti e tutti gli angoli, ci cammino intorno, assorbo tutte le prospettive, ne colgo la bellezza. Un film su un edificio è una sorta di lettera d'amore che faccio leggere anche allo spettatore. Sì, nel mio entusiasmo ho voglia di gridare a tutti quanto sia bello quell'edificio: tutti dovrebbero sapere ed essere in grado di comprenderlo! E questa è l'intuizione.

E poi lo leggo anche con tutto il corpo. L'esperienza visiva viene chiaramente per prima. Soprattutto i giochi di luce a seconda del momento della giornata e dell'anno. E come si relaziona con il resto del mondo? Attraverso quali tipi di finestre? Poi viene l'acustica, il riverbero del suono in una chiesa o in un palazzo molto grande, come risuonano i miei passi, e quelli degli altri? Che suono fa quando la gente parla o canta? Poi, ancora più importante, arriva il tatto, o meglio il movimento totale del mio corpo rispetto all'edificio: guardo molto in alto o in basso, guardo oggetti vicini oppure in lontananza? E che sensazioni ho nel seminterrato? Qual è la consistenza del materiale? Ad esempio il corrimano. La maggior parte delle volte capisco istantaneamente se mi sto innamorando oppure no. E se ciò avviene il mio processo di percezione artistica comincia immediatamente. Che poi io vada a filmarlo subito o più avanti dipende dal tempo e dalle possibilità.



Milena Gierke Interview

Federico Rossin

What prompted you to become a filmmaker?

I am an open and curious person. Many arts appealed to me and I couldn't choose just one direction. A bit of writing, drawing and painting, playing the piano, dancing. My father has always written, my mother painted, all that was familiar to me.

After graduating from high school, I lived in Paris for a few months with my cousin, who is a film actress and was shooting a lot at the time. And sometimes I visited her on the film set and watched her working. At some point it clicked with me, and I realized: "I want to make films, too. But not feature films like the ones I saw during the shoot. I want to make films without actors nor crew nor script. I never want to have the camera taken out of my hands, but to decide and execute everything on my own. I don't want anyone to play anything for me, to pretend. I want it all to be real." Maybe it was a feeling like the Impressionists had when they decided you had to get out to paint nature on location. But I didn't know any experimental films at that time, or any films at all, except some feature films and conventional documentaries.

Through a small film club I got a video camera and made a small film about «self-portraits in art». With that I applied to the Städelschule (the art academy in Frankfurt). And only then, when I ended up with Peter Kubelka during my art studies, did I know: this is exactly the right place for me! And then I also knew that with the medium of film I could always include all the other arts that interested me, if I wanted to. With this certainty, I was able to commit myself completely to the medium of film.

Since from your first film, you have adopted a diary film form: why have you chosen this style of making films, which mixes life and cinema all the time?

*It has to do with the fact that I probably came to film more from art. I read diaries and wrote some myself. The paintings and drawings of artists who focused on everyday life have always interested me much more than any biblical or narrative situations. The painters who, in search of themselves, always looked critically at themselves in the mirror and regularly painted self-portraits such as Rembrandt, Dürer, van Gogh, Munch, and Paula Modersohn-Becker have fascinated me very much. For example, van Gogh and Modersohn-Becker also painted simple everyday situations. When I found these observations in early films such as Vertov's *Man with a Movie Camera* or later in the diary films of Mekas, or in the multifaceted observations of Brakhage, I knew that film was the artistic form for me.*

The constant comparison of similar situations and their changes in detail. The joy of observing and noticing these small processes: for example, how an incidence of light changes. Or how something useless in the sunlight and a special perspective becomes something beautiful. You can actually find this everywhere, if you open your eyes and you can already enjoy something and be grateful to recognize this and be allowed to experience it. It is a kind of ode to life. And I would like to share my kind of gratitude to life with my films with other people.

You have always worked with a Super 8mm camera: why have you adopted this peculiar amateur technique, and how did this light camera influence your work?

When I joined Peter Kubelka's film class, video was in its very early stages and most students were using 16mm cameras. I was fascinated by what they were doing with the camera and also tried my hand at the 16mm format, but I had great difficulty operating the light meter. Technology, numbers, and abstractions have always been near incomprehensible to me, but only recently I understood why: I have dyscalculia. Anyway, the advantage of an integrated and automatic light meter, as well as the small and light camera that still uses real film, convinced me to try Super 8. Especially with the camera editing, it lost any stigma (of not so clean film editing). So sometimes it is good to go along with your difficulties and find an interesting solution!

Later, I would love to show my S8 films (almost all without sound) to an audience, and to make a kind of performance out of the screening. In addition, the rattling of the projector that is similar to a heartbeat is a sound that goes with it.

The most important thing has always been the combination of the quality of analogue film, which is the same in Super 8 as in 35mm, and the possibility of super-precise camera editing during the filming process. This is made possible by the manual operation of the non-electronic camera. In a fraction of a second, I'm filming and I release my finger from the lever and «stop» - I'm not filming anymore. Precise as with a musical instrument. And finally, this small, light camera is equipped with the integrated light meter, which I could always operate nimbly and quietly without a tripod. So, my little Super 8 Bauer camera became like an extended arm with eyes to me.

How much is the editing process important for you? and the spontaneity in shooting?

In connection with film editing, this is probably the most important point in my cinematic work: camera editing.

Technically, it means that after the filming process, you don't change the film. While in most feature film and documentaries the creative process really takes place after the shot scenes have been developed, my films are 'cut in the camera' and thus already finished. Accordingly, the only work, and the most important work of all, is to get everything right during filming. Everything that is filmed will be seen in exactly that way in the film. So, camera editing means: avoiding mistakes wherever possible, making decisions immediately and having to live with everything you've shot the way it turned out. Just like in real life, where you can't turn back a day... So: max concentration when shooting!

It's similar to watercolour, where every brush stroke remains visible, unlike oil painting where you can paint over and over again. Or like a free-jazz concert, where the composition is created as you play. In principle, of course, camera cut renounces many possibilities of film: namely, to change the chronology and order of events at will. But that's

just the difference between a scripted procedure and an intentional, 'planned' snapshot. For many people, the technique of this art form, 'camera editing,' is difficult to understand, but once they do understand it, they like my films all the more!

Who are the filmmakers and artists that had a major influence on you?

First, I encountered some painters, they influenced me as a child; filmmakers and photographers only later during my studies.

Painters: the old Flemish and Dutch masters, especially Vermeer, then Velasquez, the Impressionists, all the painters mentioned before.

Filmmakers: Eisenstein, Vertov, Dovzhenko and Man Ray, Richter, Len Lye, and then especially the later North American avant-garde: Brakhage, Mekas, Kubelka, Breer, Snow, J.J. Murphy, Anger, Deren...

Photographers: Sander, Blossfeldt, Rodchenko, Cartier-Bresson, Stieglitz, Frank, Man Ray, Moholy-Nagy, Besnő, Strand, Lange, Weegee, Adams, Capa, Friedlander, Arbus, Modotti, but also newer ones like Anna and Bernhard Blume, Gerald Domenig...

In your films, there's a musical syntax which makes us think of music: how much did music influence you?

Above all, the insight that everything that is artistically processed within time also has a rhythmic component. When you move a flip book, you immediately feel how musical images can be even without sound. This is what silent films, but also films of the avant-garde, have taught me. Rhythm is like day and night or the heartbeat, and thus very close to real life. Time contains rhythm and you can compose with it even without sound. So, it was not the music that influenced me directly. Only the theoretical knowledge of how to use time and rhythm to build tension or emphasize things, for example.

An important part of your work is about architecture: how do you 'read' a building? Which role plays intuition in this work? Do you explore the architectures before filming them, or not?

I fall in love with a building. I feel it mostly physically: I get all excited when it happens, and all my attention just goes to the building. I want to see it from all sides and walk around it, taking in every perspective, capturing its beauty. A film about a building is a kind of love letter in which I let the viewer read along. Yes, in my enthusiasm I want to shout out to everyone how beautiful this building is: everyone should know and be able to comprehend it! That's the intuition.

So, I also read it with my whole body. Of course, the visual experience comes first in the foreground. Especially the play of light, at different times of the day and year. How does it relate to the outside world? Through what kind of windows? Then usually comes the acoustics, the reverberation of sound in a church or a large building, how do my footsteps and those of others sound? What does it sound like when people speak or sing? And then, most importantly, comes the sense of touch, or rather my total body movement relating to the building: do I look very high or down, towards things close or in the distance? How does it feel when I'm in the basement? What is the texture of the material? For example, the handrail. Most of the time, I know very quickly whether I'm falling in love or not. And if this is the case, my artistic perception process begins immediately. Whether I then film it immediately or later varies, depending on time and possibilities.

Biografia/Biography

Milena Gierke, nata a Francoforte sul Meno nel 1968, studia dal 1989 al 1994 alla Frankfurt Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, in particolare con Peter Kubelka che insegna "Film + Kochen" (Film e cucina). Nel 1994 si iscrive alla Cooper Union di New York City, dove studia scultura con Hans Haacke e storia del cinema con James Hoberman. Fra i docenti vi erano anche esponenti del cinema d'avanguardia americano, come Ken Jacobs e Robert Breer. Nel 1995 Jonas Mekas, che ha fortemente influenzato la forma diaristica adottata da Gierke, ha organizzato una retrospettiva di tre ore dei suoi film allo Anthology Film Archive. Fa parte dal 2001 del gruppo di curatori "Filmsamstag" presso la Filmkunsthaus Babylon di Berlino, città dove vive dal 1998.

Milena Gierke, born in Frankfurt am Main in 1968. 1989-94 studies at the Frankfurt Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, in Peter Kubelka's class "Film + Kochen" (film & cooking). In 1994, she studied sculpture at the Cooper Union in New York City with Hans Haacke and film history with James Hoberman. Other faculty were representatives of the US film avantgarde, such as Ken Jacobs or Robert Breer. In 1995 Jonas Mekas, who has greatly inspired Gierke for her diary films, screened a three-hour retrospective of her work at Anthology Film Archive. Since 2001, she has been a member of the curatorial group "Filmsamstag" at the Filmkunsthaus Babylon, Berlin. The artist lives in Berlin since 1998.



Programma/Programme

MILENA GIERKE #1 [62'] Super 8mm

Sixteen Candles (1990) 18'

Mia sorella aveva un'ossessione per gli anni Cinquanta e la musica di quel periodo. Compiva sedici anni e abbiamo festeggiato il suo compleanno insieme, nella vasca da bagno.

My sister was obsessed with the 1950's and the music of the period. It was her 16th birthday, and we celebrated together, in the bathtub.

Im Laufe eines Tages (1992) 3'

Impressioni visive di una giornata invernale a Francoforte.

Visual impressions of the course of a winter day in Frankfurt.

Bekanntschaft (1995) 3'

Faccio colazione tardi nel nostro cortile a New York, il sole è già alto. Riprendo le ombre che si formano intorno a me e il nostro gatto con il suo nuovo amico felino. Anche loro se ne stanno distesi senza far nulla, salvo azzuffarsi quando la noia prende il sopravvento e incuriosirsi della mia macchina da presa, o perdere completamente l'interesse. Di questo film Jan Willem van Dam ha detto «Di solito odio i film sui gatti, ma questo mi piace molto».

In our backyard in N.Y., I have a late breakfast in the already high sun. I film the shadows forming around me and our pet cat with his new feline friend. The two are lounging as I am, fighting as soon as the lounging gets too boring, and alternately either totally interested or disinterested in my camera. Jan Willem van Dam said about this film: "Normally I hate cat films, but I really like this one."

Kröten (1997) 6'

Immagini di un torrente nella Francia meridionale: è la stagione dell'accoppiamento dei rospi. Il movimento dell'acqua in superficie li fa apparire distorti e a volte irriconoscibili, facendo emergere due distinti livelli di percezione. Montato in macchina.

Images of a stream in southern France: it's the toads' mating season. Movement on the water surface distorts the toads, sometimes making them unrecognizable, bringing two different levels of perception into the action at hand. Edited in camera.

Gräser (2000) 3'

Mentre mi trovavo nelle Cevenne, in Francia, ho filmato un grande campo di grano verde, che prendeva vita al soffiare del vento estivo. Il movimento specifico dell'intero campo e dei vari tipi di erba ricorda quello delle onde; a volte invece ne evoca altri.

While in the Cévennes region of France, I filmed a large green grain field, which came to life as the summer wind blew. The way the entire field and each type of grass moved is reminiscent of waves; sometimes it invokes other sorts of movement.

Aufziehender Sturm (1994) 3'

Mentre un'automobile avanza nella campagna il vento imprime un moto a un lago e la pioggia scorre sul parabrezza. Il vento rigonfia un ombrello, e anche le ali di un uccello.

Wind sets a lake in motion and rain moves along a window screen as a car drives through the countryside. The wind fills an umbrella. It also fills a bird's wings.

Le Corbusier au mistral (2005) 6'

«Il turno del pomeriggio a Marsiglia, in coppia con il tempestoso *mistral*. Adoro il Bauhaus e ho filmato un grande complesso di Le Corbusier, l'Unité d'Habitation, in cui oltre agli appartamenti erano originariamente previsti negozi, un albergo, un asilo per l'infanzia e tutto quanto necessario. La cosa interessante per me, comunque, è soprattutto tentare di ottenere una sensazione frammentaria, cinematografica, dell'oggetto tridimensionale di cemento, e attraverso di essa percepire la forza naturale del maestrale». Nella memoria dello spettatore rimangono impressi un azzurro intenso, ricorrenti vedute che sembrano messe in scena e aprono a un secondo livello dell'immagine, e un'avvolgente profondità di campo.

"Afternoon shift in Marseilles coupled with the stormy mistral. I love Bauhaus and filmed a big complex by Le Corbusier. 'Unité d'habitation' in which, besides apartments, there were originally shops, a hotel, a kindergarten and everything necessary. What's interesting for me, however, is above all to try to get a fragmentary, cinematic feel of the three-dimensional concrete sculpture, thereby experiencing the natural power of the mistral." An intense blue, recurring stage-like views that open up a second level of the image, and a captivating depth of field linger in the memory of the viewer.

Membran (2000) 3'

Vista dalla finestra di un balcone a Berlino: si vedono elementi dell'estate, come ombre e pellicole di plastica scosse dal vento, che a tratti rivelano e nascondono la vita brulicante che scorre in un incrocio.

The view from a balcony window in Berlin: one sees elements of summertime, such as shadows and the movement of plastic wrapping material in the wind, which alternately hides and reveals the view of an intersection teeming with life.

Gestrandet (2001) 17'

Ho prenotato una vacanza in Tunisia: una settimana in un hotel a tre stelle, dove

ho trascorso tutto il tempo. Il film assoggetta tutto al mio punto di vista: l'architettura, la spiaggia con gli ombrelloni, i turisti – presenti e assenti – quella modalità di ammazzare il tempo a cui ti costringono tali alberghi, e il mare.

I booked a holiday in Tunisia: one week in a 3-star hotel, and spent the entire time there. The film subjects everything to my own point of view: the architecture, the beach with its umbrellas, tourists who are both present and absent, the sort of biding that such hotels tend to be, and the sea.

MILENA GIERKE #2 [90'] Super 8mm

New York Film Diary Sep. 3, 1994 - Oct. 3 1995 (1995) 90'

Nei tredici mesi che ho trascorso a New York ho sempre tenuto con me la macchina da presa. Questo film contiene impressioni visive non mediate del mio quotidiano newyorchese; è più un album di schizzi che una documentazione della mia vita. *New York Film Diary* è un personalissimo inventario muto di quello che ho visto, di ciò che attraeva la mia attenzione stando lì.

During the 13 months I spent in New York, I always had my camera with me. This film concentrates on direct visual impressions of my daily life in New York. It is a sketchbook more than a documentation of my life. New York Film Diary is a very personal, silent inventory of what I saw, of what attracted my attention there.

MILENA GIERKE #3 [65'] file digitali

Stündlich I (1991) 6'30"

Ho filmato per tre mesi un ritratto di me stessa a ogni ora; nell'inquadratura era compreso ciò che mi stava intorno. Le ore in cui dormivo sono mostrate tramite strisce di pellicola nera. Non considero questo film un autoritratto, bensì avevo l'esigenza di filmare me stessa come se rappresentassi qualsiasi persona nel tempo e nello spazio, dato che non potevo contare su nessun altro che fosse disponibile tutto il tempo.

For three months, I filmed a portrait of myself every hour, including my surroundings in the picture. The hours when I was sleeping are shown by the use of black film. I do not consider this film as a self portrait. I simply had to film myself as representing any person in time and space, since no one else could be around all the time.

Hautklopfen (1991) 3'

Alla luce del tramonto le mie gambe e i miei piedi sembrano diversi. L'effetto delle ombre; utilizzando un obiettivo macro, esploro la superficie della mia pelle fino a che non diventa visibile il battito del mio cuore.

My legs and feet appear different in the light of the setting sun. The effect of shadows; using a macro-lens, I explore my skin's surface until my heartbeat becomes visible.

Opernblüte (1992) 3'

Ciliegi giapponesi in fiore sulla piazza dell'Opera a Francoforte. Tutti incantati.

Japanese cherry trees in bloom on the square of the Opera in Frankfurt. Everyone is enchanted.

Klatschmohn II (1993) 4'

Primi piani, girati con obiettivo macro, di un mazzo di papaveri: alcuni dei fiori sono completamente sbocciati, rosso vivido, altri sono appassiti. Il polline nero dei papaveri cade per terra.

Macro-lens close-up shots of a bouquet of poppies: some of the flowers are in full, red blossom, some are dried. The poppies' black pollen falls on to the floor.

Baumschatten (1996) 2'

Parte prima: la corteccia, le foglie, i rami e l'ombra dell'albero che si allunga per terra e sulle case di legno. Parte seconda: composizione astratta di immagini che si alternano. Foglie verdi e cielo azzurro. Il ritmo della ripresa poco a poco cambia.

1st Part: the tree's bark, leaves, branches, and shadow on the ground and on wooden houses. 2nd Part: an abstract composition of alternating images. Green leaves, and the blue sky. Gradually, the rhythm of shooting changes.

Zauberzeit (2009) 3'

Per un breve arco di tempo la luce del sole inonda un brutto angolo del giardino, trasformandolo in un mondo di impressioni magiche.

For a short while, the sunlight hits an unspectacular corner in the garden, transforming it into a realm of magic impressions.

Wasserspiel I (1997) 2'

Ad Amsterdam i riflessi sulla superficie dei canali abbondano. Gli edifici sono meno importanti del modo in cui il sole riverbera sulla superficie acquatica, che dopo un po' produce immagini astratte in movimento. Da immagini riprese all'inverso e al rallentatore emerge un cielo serale denso di nubi. Sembra così diverso; il perché resta oltre l'umana comprensione.

Reflections abound on the surface of the canals in Amsterdam. The buildings are less important than the way the sun blinks on to the water's surface, which, after a while, results in abstract images in motion. Shots taken backwards in slow motion show an evening sky, with ample clouds. It seems so very different; why it does so remains beyond comprehension.

Entgegen (1999) 3'

La vista dal finestrino di una toilette del treno si riflette sullo specchio e viceversa.

The view out the window of a train toilet is reflected in the mirror, and vice versa.

Depuis que je me souviens (2005) 12'

Uno dei miei primi ricordi è la veduta della montagna di fronte, dove è nata mia madre durante la guerra, dove la famiglia si era nascosta. Adesso è sepolta in valle. Non posso vederlo ma lo so. Sto ad osservare come cambia la veduta con le ore del giorno...

One of my earliest memories is the view of the mountain opposite, where my mother was born in during the war while the family was in hiding. She's buried down in the valley. I can't see it, but I'm very aware of it. I observe how this view changes with the hours of the day...

China - Super 8 Reisetagebuch (1990) 17'

Sono stata in Cina per tre settimane e mezza grazie a un viaggio organizzato dall'accademia delle belle arti. Abbiamo preso prima la Transiberiana da Mosca a Datong, poi abbiamo attraversato il paese in lungo e in largo, assimilando moltissimo mano a mano che ci spostavamo. Io ho registrato ciò che vedevo utilizzando tecniche di ripresa varie.

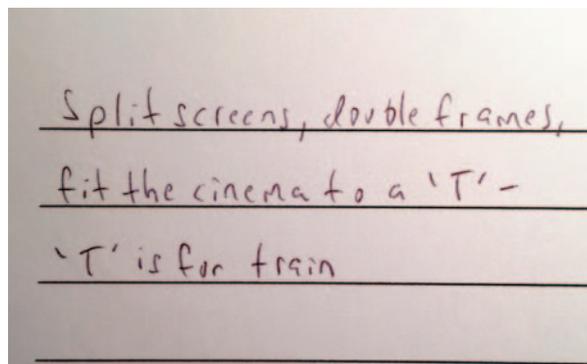
I travelled in China for 3 1/2 weeks on an excursion organised by the art academy. First, we took the Trans-Siberian railway from Moscow to Datong. We then travelled around the country, taking in a lot as we kept moving. I captured what I saw using diverse film techniques.

Zeit (1991) 9'

Una settimana ripresa a passo uno. Un fotogramma ogni otto secondi circa. Si vede un tavolo con un vaso pieno di gladioli. I fiori lentamente appassiscono. Tre pesci rossi filmati nel loro acquario. Una candela viene sostituita mano a mano che si consuma, e la diversa velocità a cui ciascuna si scioglie diventa evidente. Un piccolo televisore sintonizzato sul primo canale tedesco sta sempre acceso. Sulla sinistra c'è una sedia sulla quale a volte mi siedo per mangiare o leggere. Sulla parete sono appesi un orologio e un calendario. Quando splende il sole la finestra getta un'ombra che serpeggia lungo il muro. Di notte si vede il riflesso della candela sulla "neve" dello schermo del televisore. Il ritmo temporale si interrompe ogni volta che inserisco un nuovo rullo di pellicola nella macchina da presa, a volte facendo sì che l'orologio sembri andare all'indietro. La realtà è colta in tempo reale per due volte: quando un pesce si ammala mortalmente e per riprendere una visione d'insieme.

One week captured in time-lapse. Approximately every 8 seconds, I shot a frame. One sees a table with a vase full of gladiolas. The flowers slowly wither. Three goldfish are observed in their aquarium. A candle is replaced as it burns down, and the differing speed with which each candle burns becomes visible. A small television runs non-stop, set on the German Channel 1. There's a chair on the left where I sometimes sit to eat or read. A clock hangs on the wall, as does a calendar. When the sun shines, the window casts a shadow that meanders along the wall. At night, one sees the reflection of the candle in the static on the television screen. The rhythm of time is interrupted each time I put a new roll of film into the camera, sometimes causing the clock to appear to move backwards. Twice reality is captured in "real time": when a fish is fatally ill, and once to capture the entire setting.

Fonti: Arsenal e Light Cone



Split screens, double frames,
fit the cinema to a 'T' -
'T' is for train



Focus
Rosalind Nashashibi

Eyeballing

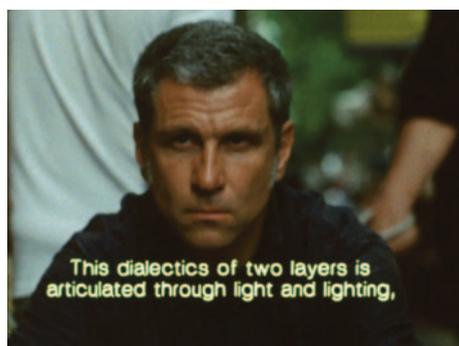
Rosalind Nashashibi: incontri

Enrico Camporesi

La Tela Real è il titolo di un imponente quadro di Velázquez conservato alla National Gallery di Londra. Olio su tela (182 x 302 centimetri), appunto, ma la *tela reale* è quel recinto effimero che permette di mettere in scena la caccia al cinghiale selvatico del re Filippo IV, lasciando al sicuro il pubblico, curioso o distratto. Nel 2020, quando era la prima artista in residenza del museo londinese, Rosalind Nashashibi ha osservato con attenzione i dipinti spagnoli. Per il suo *Winter Solstice* ha ripreso la composizione di Velázquez, un perimetro ovale attraversato sul lato sinistro da un albero, adattandola a un altro soggetto: una figura umana al bagno in un paesaggio, immersa in una pozza dalla stessa forma tracciata dalla tela regale. Il risultato è enigmatico – forse si tratta di un'allegoria? Della pittura, nella pratica come nello studio, Nashashibi ha ritenuto un assunto fondamentale: ogni rappresentazione ne convoca necessariamente un'altra, secondo una serie di spostamenti, aggiustamenti, traduzioni o, a volte, pentimenti. L'indicazione è valida anche per i suoi film – anzi, ci si potrebbe pure spingere oltre per affermare, come in *Eyeballing*, che tutto, o quasi fa immagine (pareidolia). Ma qui l'immagine accidentale è trovata. Meglio: è il risultato di un incontro. E forse i film di Rosalind Nashashibi appaiono tutti, nella loro eterogeneità, sotto il segno dell'incontro: un testo (*Petrolio* di Pasolini in *Carlo's Vision*), un luogo (*Electrical Gaza*), un ritratto (doppio, in *Vivian's Garden*). Nashashibi ricorda che «i materiali in sé, cioè le cose, sono tangibili nei miei film. Ci sono persone, situazioni o luoghi, a volte anche eccezionali, ma a ben vedere trattano tutti di come le persone toccano queste cose, o dello spazio fra le persone, o fra le persone e le cose». L'attività solitaria della pittura (nessuna residenza poteva poi essere più solitaria di quella alla National Gallery, in piena pandemia) è accompagnata da un'altra più estroversa se non, a volte, addirittura collettiva. Il lungo *Denim Sky* è una sorta di avventura fantascientifica interpretata da familiari e amici, un viaggio interstellare trattato senza troppi orpelli, come se fosse un gesto quotidiano. Prendendo il titolo alla lettera: come indossare un paio di jeans. La loro tela blu è in fondo dello stesso colore del cielo.



Carlo's Vision



Denim Sky



Intervista a Rosalind Nashashibi

Enrico Camporesi

In Denim Sky, il tuo ultimo lavoro, la pittura ha una parte importante pur senza essere il vero soggetto del film. Vediamo primi piani dei quadri di Emil Nolde nella chiusura della prima parte e, in seguito, i personaggi sono filmati in rapporto con altre opere d'arte. Sto pensando al riflesso sul vetro del quadro Red Lacquer di Stanley Cursiter, o ai dipinti spagnoli raccolti alla National Gallery. Inoltre le riprese si sono svolte in un periodo in cui avevi ricominciato a dipingere. Volevo sapere come inquadri il rapporto fra questi due elementi, sono traiettorie parallele o convergenti?

Ho ripreso a dipingere seriamente nel 2014, quattro anni prima di cominciare a girare la prima parte di *Denim Sky*. È una domanda che mi fanno spesso ma il rapporto non si risolve facilmente in modo descrittivo. La continuità fra cinema e pittura si può riscontrare nella mia pratica, che tende a spingere su immagini ed esperienze affinché mi si rivelino in un momento di comprensione. Mi capita di percepire un tema visivo che mi incuriosisce, che si tratti di Elena [Narbutaitė] che parla degli esercizi per il mento che fa la sua prozia riflessi su un dipinto con suppellettili per il tè in lacca rossa, o di due cigni di cristallo intrecciati fra loro, e di volerlo esaminare più a fondo filmandolo o dipingendolo. In tal modo spero di descrivere momenti che si cristallizzano in qualcosa di più duraturo e affascinante. Per quanto mi riguarda quelle cose mi stanno succedendo per la prima volta; ho fatto avvenire qualcosa in un film o su un quadro che desideravo vedere, per poter smontare e identificare il primo impulso. Potrebbe essere questo il motivo per cui spesso nei miei film ci sono delle vignette, come piccole scene fra virgolette, collegate fra loro alla stregua di perline di una catenina, facendo da leitmotiv che si trasforma da un quadro a un altro. La ricerca del collegamento che descrive un rapporto è la motivazione sempre in essere nel realizzare un'opera.

Rimanendo sul tema dei collegamenti, e magari anche su quello della pittura: nel 2017 con Vivian's Garden hai inaugurato una nuova direzione di ricerca. Potremmo dire che prima non ti eri occupata della forma del ritratto nei film? È stato l'incontro con Vivian Suter ed Elisabeth Wild, entrambe pittrici, a farti pensare in modo diverso l'interazione fra osservazione e partecipazione?

Sì, è vero, e credo che quell'incontro mi abbia cambiato la vita. Elisabeth e Vivian, madre e figlia, entrambe già anziane, vivevano in due case che avevano costruito su un pezzo di terra a Panajachel (Guatemala), coltivato fino a ricreare una sorta di giungla. È stato il modo in cui, nel loro spazio matriarcale, l'atto del prendersi cura e del fare arte si fondevano in una cosa sola a ispirarmi a realizzare *Denim Sky*, cercando di abbattere tutti i confini fra la mia vita personale e il lavoro. Loro mi hanno mostrato come la creatività può fare da forza motrice del vivere, cosa che – da recente genitrice single – mi ha dato speranza indicandomi un cammino verso la gioia anziché il conflitto fra i doveri e il fare arte. Ma per dare una risposta più diretta

alla domanda, tutto ciò mi ha guidata a partecipare attivamente piuttosto che fare l'osservatrice silenziosa. E mi ricorda anche una cosa che ha detto una volta mia madre, «non ci dobbiamo escludere».

Io direi che, anche quando ti poni come osservatrice silenziosa, la maggior parte delle tue inquadrature non sono vedute incorporate. Sto pensando alle scene del New York Police Department in Eyeballing, uno dei primi film che abbiamo programmato e quello che tu consideri l'opera del distacco dal cinema di osservazione che praticavi fino a quel momento. Nella sua ricerca di archetipi visivi diventa qualcosa di più astratto. È stato un cambiamento programmatico o più un momento induttivo che ti ha portato verso questa nuova forma?

Con *Eyeballing* è stato un cambio di rotta voluto. Ho deciso che volevo essere più esplicita con lo spettatore riguardo a ciò che mi interessava, dato che filmare gruppi di persone poteva indurre l'idea che ci fosse una storia di sfondo, una narrazione, cosa che all'epoca non era esattamente nei miei pensieri. Nel 2005 ho deciso di non includere persone, perché ciò può suggerire l'idea di un racconto, bensì di accogliere esclusivamente immagini archetipiche, come facciate architettoniche o oggetti inquadrati dalla mia macchina da presa, in cui tre punti, fori o segni sembrano formare un volto per via di una sorta di riflesso condizionato al riconoscere, affiancando loro quelle immagini con i poliziotti del NYPD in divisa. Questo costituisce un esempio del lavoro inquisitivo che conduco in direzione di una mia nuova comprensione. Sentivo che il modo in cui noi percepiamo i volti su superfici inerti ha a che fare con una sorta di elemento di controllo interiorizzato; noi ci proiettiamo e ci riconosciamo nel mondo esterno invece che vedere una reale differenza, l'altro. E i poliziotti per me sono un simbolo di controllo regolatore esterno. Di fatto le loro uniformi funzionano quasi come la tirannia del vedere i volti – guardale, e conosci i tuoi limiti. Questa è l'idea che mi sono fatta di *Eyeballing* ma è un'opera aperta, altri l'hanno vista più come uno studio sull'escalation di consapevolezza e sorveglianza post-11 settembre, in particolare poiché è filmata nel primo distretto di TriBeCa, che ha subito un impatto disastroso a seguito dell'attentato.

Ciascun film può naturalmente essere interpretato in modi diversi, ed è anche vero che i film selezionati sono molto differenti fra loro. C'è quello che parte da un testo preesistente (Carlo's Vision), il cinema d'osservazione (Open Day), la pareidolia preconfezionata (Eyeballing), la ritrattistica (Vivian's Garden), perfino l'animazione (in Electrical Gaza). Naturalmente i programmi sono assemblaggi di tempi e generi diversi. Ma se ci fosse un filo rosso? E qual è il ruolo della finzione in questi?

Enrico, forse a questa puoi rispondere tu? ;)

(Intervista realizzata via email, maggio 2023)

Interview with Rosalind Nashashibi

Enrico Camporesi

In *Denim Sky*, your most recent feature, painting is given an important part without really being the subject matter of the film. We see closeups of Emil Nolde's paintings at the end of Part 1 and, later on, the characters are filmed in relation with other artworks. I am thinking of the reflection on the glass pane of *Red Lacquer* by Stanley Cursiter, or the Spanish paintings in the National Gallery. Also, the shooting of the film took place at a moment in which you had already taken up painting again. I wanted to know how do you see the relationship between the two – are they parallel trajectories, or convergent ones?

I took up painting seriously again in 2014, four years before starting part one of Denim Sky in 2018. It's a question that comes up a lot, but the relationship doesn't easily resolve itself into a description. The continuity between film and painting can be seen in my approach, that is to push images and experiences to reveal themselves to me in a moment of comprehension. I perceive a motif that intrigues me, whether it is Elena [Narbutaitė] talking about her great aunt's chin exercise reflected through a painting of red lacquer tea accoutrements, or two crystal swans entwined, and look at it more deeply through filming or painting it. In this way, I've hoped to describe moments that crystallise into something more enduring and fascinating. Those things are happening for the first time as far as I'm concerned; I've made something happen on film or in painting that I wanted to see, in order to pick apart the first impulse. Maybe that's why you often see vignettes in my films, little scenes in quotation linked like beads on a string, as in motifs transforming across the paintings. Finding the connection that describes a relationship is the ongoing motivation for making the work.

Let's stay on connections, and maybe on painting as well: in 2017, *Vivian's Garden* inaugurated a new direction in your work. Could we say that you had not explored the portrait form in film previously? The encounter with Vivian Suter and Elisabeth Wild, both painters, allowed you to think of the interplay of observation and participation in different terms?

*Yes, that's true, and I think that encounter changed my life. Elisabeth and Vivian, mother and daughter both already elderly, were living in two houses they had built on a piece of land in Panajachel, Guatemala, that they had cultivated into a kind of semi jungle. It was the way that care and art making were fused in their matriarchal compound that inspired me to make *Denim Sky*, and to seek to pull down the barriers between my personal life and my work. They showed me how creativity can be the driving force of living, which, as a newly single parent, gave me hope and a path to look for joy rather than conflict between my duties and my art making. But to answer your question more directly – all that led me to participate fully rather than watch quietly. This also reminds me of something my mother once said: "we must not exclude ourselves."*

I would suggest that even when you watch quietly, I think most of your shots are not disembodied views. I am thinking of the New York Police Department sequences in *Eyeballing*, one of the early works we are showing in the programme, that you consider as a break away from the observational films you had made previously. In its search of visual archetypes, it becomes something more abstract. Was it a planned change or was it a more inductive movement that led you to this new form?

*It was an intentional change I made with *Eyeballing*. I decided I wanted to be more explicit with the viewer about what interested me, as filming groups of people could lead to an idea of back story and narrative that wasn't particularly on my mind at the time. In 2005, I decided not to include people as that may suggest a story, but to include only archetypal images, such as 'faces' in architecture or objects framed by my camera, where three points, holes, or marks seem to form a face through a kind of magnetic pull into recognition, and juxtapose those images with NYPD cops in uniform. This is an example of investigative work towards new understanding on my part. I felt that the way we perceive faces in inert surfaces is to do with a kind of internalized controlling element; we project and see ourselves in the outside world, rather than real difference, rather than the other. And the cops for me are a symbol of regulating external control. In fact, their uniforms function almost like the tyranny of seeing faces – see this and know your limits. That's my understanding of *Eyeballing* but it is an open work, and others have seen it more as a study of post 9/11 hyper awareness and surveillance, particularly as it is filmed at the first precinct in TriBeCa, which was hugely impacted by the attack.*

Each film can of course be read differently, and it is also true that the films in the selection are all very different. There is the "text-based" work (*Carlo's Vision*), observation (*Open Day*), readymade pareidolia (*Eyeballing*), portraiture (*Vivian's Garden*), and even animation (in *Electrical Gaza*). Naturally the programmes are assemblages of different times and genres. But what if there was a common thread? And what is the role of fiction in there?
Enrico maybe you can answer that one? ;)

(This interview was conducted by email in May 2023)

Programma

Programme

Open Day, Regno Unito 2001, 12'

Film girato in pellicola 16mm trasferita su file SD, è un musical strutturato in sei scene in ambiente urbano, ovvero la città di Londra. L'accompagnamento musicale, che cambia da scena a scena, svolge la funzione di schermo finzionale aggiuntivo oppure di contrappunto all'azione.

A short shot in 16mm film then transferred to SD file, it is a musical film structured around six scenes in an urban landscape, i.e., London. Each scene is set to different pieces of music that add a fictional screen or act as counterpoint to the action.

Eyeballing, Stati Uniti 2005, 10'

Girato anch'esso in pellicola 16mm, questo corto va in esplorazione della città antropomorfica. Si possono trovare infatti sulle facciate degli edifici o anche negli oggetti di uso comune in casa le sembianze di un volto, immagini che nel film vengono montate accanto a inquadrature di poliziotti in divisa che gironzolano nel loro distretto.

Also shot in 16mm film, this short explores the anthropomorphic city. A series of faces found in architectural facades or in objects around an apartment are juxtaposed with shots of policemen in uniform loitering around their precinct.

Carlo's Vision, Italia 2011, 12'

Film in 16mm che trae spunto da un episodio del romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini *Petrolio*, quello della visione di Carlo, il protagonista. La regista, che ha fatto le riprese nella romana Via di Tor Pignattara nell'estate 2011, differenzia la visione dalla realtà attraverso l'uso del colore, e del punto di vista. Quando guardiamo con gli occhi di Carlo vediamo frammenti di corpi, pettinature, vestiti e particolari sessuali che sono dapprima soffusi con una vivida luce di color rosso e poi virano sull'arancione, sul giallo, e infine sul verde brillante, nel mentre lui avanza lungo la strada, isolato dopo isolato. Quando il punto di vista torna alla processione, prendono il sopravvento i colori naturali. Ci sono anche il critico letterario Andrea Cortellessa e il giornalista Daniele Balicco che parlano della loro esperienza di questa strada e dei pensieri che in loro ha suscitato la processione.

*Carlo's Vision is a 16mm film based on an episode in the unfinished novel *Petrolio* by Pier Paolo Pasolini, namely the vision experienced by Carlo, the protagonist. Filmed on Rome's Via di Tor Pignattara in summer 2011, the vision is differentiated from reality by the use of colour. The shift between reality and vision passes through Carlo's gaze. When looking through his eyes, we see fragments of bodies, hairstyles, clothing, and sexual parts, which are first suffused in a bright red light, turning to orange, yellow and finally vivid green as he proceeds along the blocks of the street. When the point of view goes back to*

the procession, we return to natural colours. Literary critic Andrea Cortellessa and journalist Daniele Balicco share their experience on the street and thoughts arising from the procession.

Electrical Gaza, Palestina/Regno Unito 2015, 17'53"

Alle riprese di Gaza, compresi l'intermediario, gli autisti e il traduttore che l'hanno accompagnata, si alternano scene in animazione. Nashashibi presenta Gaza alla stregua di un luogo mitologico: isolato, sospeso nel tempo, difficile da raggiungere e dominato dall'alta tensione. Film commissionato dal Trustees of Imperial War Museum di Londra.

In Electrical Gaza, Nashashibi combines her footage of Gaza, and the fixer, drivers, and translator who accompanied her there, with animated scenes. She presents Gaza as a place from myth; isolated, suspended in time, difficult to access, and highly charged. A film commissioned by the Trustees of Imperial War Museum, London, UK.

Vivian's Garden, Guatemala/Regno Unito 2017, 30'

Vivian Suter e la madre, Elisabeth Wild, sono due artiste di nazionalità svizzero-austriaca che hanno scelto di vivere in Guatemala, dove hanno messo su uno spazio matriarcale in un ambiente che pur destando terrore è accogliente. L'ultranovantenne Elisabeth e l'ultrasessantenne Vivian sono legate come due sorelle non sposate. Il film segue da vicino, ma con un approccio sognante, la loro vita artistica, emotiva ed economica, compresa la famiglia allargata – gli abitanti maya del vicino paese, che fanno da guardiani e aiutano in casa, e un assortimento di cani – portando uno sguardo affettuoso su questa istanza di complessità post-coloniale.

Vivian Suter and her mother Elisabeth Wild are two Swiss / Austrian émigré artists living in Guatemala, where they have developed a matriarchal compound in an environment that offers both refuge and terror. Elisabeth is in her nineties and Vivian in her sixties, and they are as close as maiden sisters. This film takes a close and dreamy look at their artistic, emotional, and economic lives, with their extended householders: Mayan villagers as guardians and home help, and an assortment of dogs; it offers a tender look at an instance of post-colonial complexity.

Denim Sky, Regno Unito/Lituania 2022, 67'24"

Prima proiezione in Italia. Lungometraggio in tre parti realizzato in diversi tempi e luoghi sparsi per il mondo. Il nocciolo della storia riguarda i membri dell'equipaggio di una nave spaziale che vengono radunati in modo da sviluppare una mentalità di squadra e poi venire impiegati per collaudare una nuova modalità di viaggio nello spazio fondata sul tempo non lineare. Analisi giocosa delle strutture comunitarie e familiari non-nucleari, è stato girato nell'arco di quattro anni a Londra (fra

Biografia/ Biography



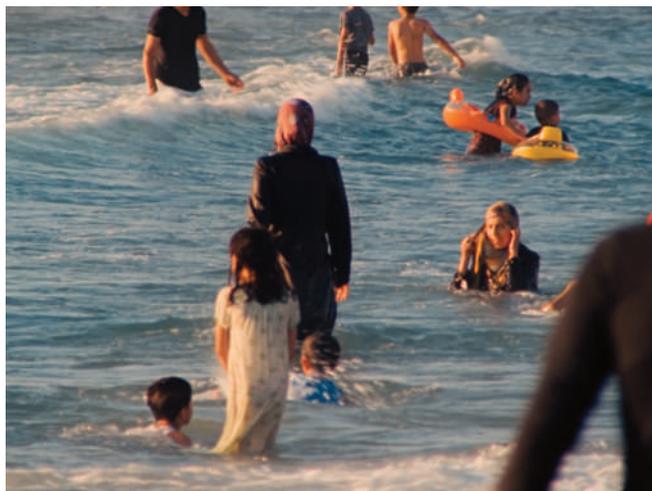
I film di Rosalind Nashashibi (nata a Croydon, Regno Unito, nel 1973) mettono a nudo i ritmi e schemi del quotidiano, percorrendo i confini fra realtà e finzione. La regista si serve di situazioni reali ma non per documentare la vita vera con un approccio antropologico, bensì in quanto affascinata dai riti che mettono in scena i gruppi sociali quali la famiglia, la comunità, gli studenti, analizzando lo scorrere del tempo e le modalità di interazione con il nostro ambiente e gli uni con gli altri in situazioni quotidiane. I film di Nashashibi calcano gli schermi internazionali da vent'anni, anche se a partire dal 2014 l'artista si è progressivamente concentrata sulla pittura, la disciplina che aveva studiato fin dall'inizio a Sheffield e alla Glasgow School of Art. Nel 2020 Rosalind Nashashibi ha inaugurato le residenze artistiche presso la National Gallery di Londra, mentre nel 2022 ha finito di girare un nuovo film, *Denim Sky*, dopo una lavorazione di quattro anni; si tratta di una trilogia sul viaggio nel tempo, il senso della comunità e la comunicazione. Negli ultimi anni l'artista ha esposto a Documenta 14 (2017), fka Witte de With (Rotterdam 2018–19), Secession (Vienna 2019) e CAC (Vilnius 2022).

*Rosalind Nashashibi (born in Croydon, 1973) makes films which reveal the rhythms and patterns of everyday life, and explore the boundaries between reality and fiction. Although she uses real situations, Nashashibi is not interested in documenting real life in an anthropological manner. Rather, she is fascinated in the rituals played out by social groups, such as families, community groups, and students. She explores the passage of time and the ways in which we interact with our environment and with each other, finding interest in everyday situations. Her films have been exhibited internationally for two decades, though since 2014 she has returned more and more to painting, which she initially studied in Sheffield and at the Glasgow School of Art. In 2020, Nashashibi was the National Gallery's first-ever artist-in-residence. She has recently completed a new film, titled *Denim Sky* (2022). Four years in the making, this trilogy explores time travel, community, and communication. In recent years, Nashashibi has had presentations at Documenta 14 (2017); fka Witte de With, Rotterdam (2018–19); Secession, Vienna (2019); and CAC Vilnius (2022).*

cui alla National Gallery), in Lituania e in Scozia con un cast corale – e quindi con i partecipanti più piccoli che crescono sotto i nostri occhi, e la teleologia del film che si modella a seconda dei mutamenti nei loro mondi esteriori e interiori. Parte prima: un'atmosfera gioiosa attirerà sempre qualcuno pronto a bere un bicchiere di vino in compagnia. Parte seconda: la Luna quasi piena. Il cavallo della squadra si smarrisce. Parte terza: sul lago soffia il vento, increspandone la superficie. Così si manifestano gli effetti visibili dell'invisibile.

Italian premiere. A feature film in three parts made across different time scales and locations across the world. The narrative is based on a fiction about a spaceship crew brought together in order to develop a crew mentality, so that they can be used to test a new form of space travel that uses non-linear time. A playful exploration of non-nuclear family and community structures, it was shot over four years in London (including the National Gallery), Lithuania, and Scotland with an ensemble cast – with the younger participants growing before our eyes, and the sense of purpose of the film being shaped by the changes in their inner and outer worlds. Part One: Where there is a joyous mood, there a comrade will appear to share a glass of wine. Part Two: The Moon nearly at the full. The team horse goes astray. Part Three: The wind blows over the lake and stirs the surface of the water. Thus, visible effects of the invisible show themselves.

Eyeballing e Carlo's Vision saranno proiettati in 16mm.



Electrical Gaza



Prospettiva Argentina
Argentina Perspective

Prospettiva Argentina

Argentina Perspective

Orazio Leogrande

Dieci cortometraggi realizzati in Argentina nel corso degli ultimi dieci anni. Dieci opere filmate in pellicola. Sono forse gli unici dati ad accomunare i film in questione. Qualcuno potrebbe ascriverli al cinema sperimentale, proclivi come sono a rinnovare forme di espressione, produzione ed esperienza cinematografica. Si tratta infatti di film autoprodotti, realizzati per una esigenza personale, distribuiti in spazi alternativi e a volte elaborati nel corso di anni. Dallo scambio epistolare alla memoria storica, dall'analisi strutturale di un luogo alla sua rivisitazione allucinata, queste opere riflettono un'immagine profonda di quella terra lontana. Il deficit economico, il populismo istituzionalizzato, l'abbandono sociale, ma anche il colonialismo di mercato, l'omogeneizzazione planetaria, la virtualità quotidiana, hanno ostacolato questo tipo di cinema che, malgrado o grazie a questo, è riuscito a immaginare un altro presente. Quando, al passaggio di millennio, il mercato si inizia a spostare verso il digitale, questi registi realizzano i loro primi film in pellicola. La celluloide ha il vantaggio di intessere un dialogo immediato, a volte segreto, con alcuni cineasti della generazione anteriore. Offre un rapporto fisico con il materiale di lavoro. Ancora un fotogramma alla realtà, in virtù di un unico e irripetibile raggio di luce. Proprio perché dimenticato, il formato analogico si rivela allora un inesauribile spazio di libertà. I film di questo programma riassumono un passato prossimo, e sono il punto d'arrivo di una battaglia comune. In tempi incerti, questi film appaiono anche come un luminoso auspicio per quello che il cinema sarà.

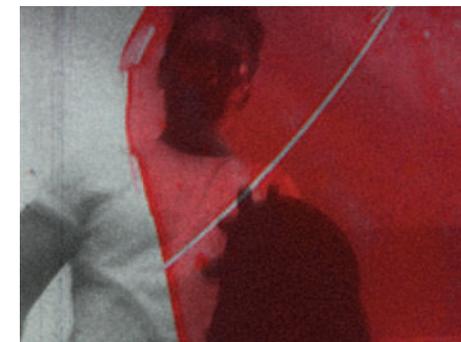
Ten shorts made in Argentina throughout the last ten years. Ten works shot on film. Perhaps these are the only features that these films have in common. One might ascribe them to experimental cinema, inclined as they are to renew forms of expression, production and cinematic experience. These films are in fact self-produced, made by choice, distributed in alternative spaces, and in some cases put together over years. From epistolary exchanges to historical memory, from the structural analysis of a place to its hallucinated revisitation, they reflect a profound image of a distant land. Economic crisis, institutionalised populism, social neglect – but also market colonialism, planetary homogenisation, expanded virtuality, have hindered this form of cinema which – despite or thanks to this – has managed to imagine an alternative present. When at the turn of the millennium the market began to move towards digital, these directors shot their first works in film. Celluloid has the advantage of sowing an immediate, sometimes secret dialogue with filmmakers of the prior generation. It also offers a physical connection with the work material. It anchors a frame to reality, by virtue of a sole and unrepeatable ray of light. Precisely because it is forgotten, the analogue reveals itself as an inexhaustible space of freedom. The films in this programme summarise a near past, and are the outcome of a common battle. In uncertain times, these films also appear as a luminous auspice for what cinema will become.

Programma

Programme

Joaquín Aras, *¿Quién se atreve a matar al cine?* (Argentina 2021) 2'07"

Vediamo un uomo agire con violenza contro un ostaggio, oppure contro un personaggio di finzione, o contro lo spettatore, o contro il regista, o la macchina da presa, o la celluloide, oppure contro il cinema stesso.



Joaquín Aras (Buenos Aires 1985) è un artista e regista argentino, il cui lavoro si concentra sullo spazio emotivo fra pubblico e mezzo utilizzato oltre che sulle modalità con cui le esperienze narrative riescono a preservare la memoria pur ponendosi in contraddizione con la storicità.

A man acts violently against a hostage, or against a fictional character, or against the viewer, or against the filmmaker, or the camera, or celluloid, or against cinema itself.

Joaquín Aras (Buenos Aires 1985) is an Argentine artist and filmmaker. His work focuses on the emotional space between audience and media, and how narrative experiences can preserve memory while challenging historicity.



Mario Bocchicchio, *Un horizonte invisible* (Argentina 2021) 18'06"

La Costanera Sur della città di Buenos Aires, come la maggior parte dei litorali delle città del mondo, presenta lungo il suo percorso un'architettura simile che tende a omogeneizzare gli spazi, evitando ogni differenza di edifici e quindi di storia e geografia, in funzione dell'accumulo lordo di capitale e di un'idea del mondo che espelle la diversità. Due amici, uno argentino e l'altro finlandese, si inviano messaggi audio in uno spagnolo straniero e mostrano la loro perplessità di fronte alla somiglianza sistemica di spazi percorsi a latitudini lontane.

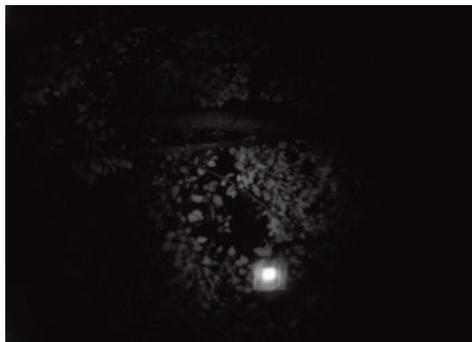
Mario Bocchicchio è un insegnante e montatore nato a Buenos Aires nel 1978.

Buenos Aires' Costanera Sur, like most of city shores in the world, presents an unvarying kind of architecture all along that tends to homogenize spaces, avoiding differences in buildings and therefore in history and geography, in line with the gross accumulation of capital and a worldview that erases diversity. Two friends, an Argentinian and a Finn, are sending voice messages to each other in a foreign-sounding Spanish, showing their perplexity in front of systemic likeness of spaces seen at distant latitudes.

Mario Bocchicchio is a teacher and film editor born in Buenos Aires in 1978.

Benjamín Ellenberger, *Reflejo nocturno IV* (Argentina 2020) 4'

«Non ha lingua la luce, solo occhi». (John Donne) Da una serie di brevi film su come la notte ci immerge in un mondo in cui affiorano i pensieri più profondi. Pellicola filmata fotogramma dopo fotogramma con tempi di esposizione lunghi e sviluppata a mano prima dell'alba.



Benjamín Ellenberger (Córdoba 1983) è un regista, montatore e fotografo. Ha studiato Cinema all'Università Nazionale di Córdoba e Arti audiovisive alla Universidad de las Artes. Lavora con pellicola in Super8 e 16mm, con video e realizza performance audiovisive.

"Light hath no tongue, but is all eye." (John Donne) From a series of short films about how the night immerses us in a world where the deepest thoughts emerge. Shot frame-by-frame with long exposure times and hand-developed before dawn.

Benjamín Ellenberger (Córdoba 1983) is a director, editor, and photographer. He studied Film at the Cordoba National University and Audio-visual Arts at the Universidad de las Artes. He works with Super8 and 16mm film, video, and makes audio-visual performances.



Azucena Losana, *Cangallo y Canning* (Argentina 2022) 4'18"

Un diario che racconta i lavoratori della strada e un presidente in fuga a un angolo immaginario di Buenos Aires, fra due strade che non si incrociano mai e non si chiamano più così. «Il cinema mette in mostra le sue armi, disegnando collegamenti insospettati, facendo del movimento una danza e della luce un'entità fisica quanto gli specchi su cui è riflessa.

Un ritratto possibile di Buenos Aires che è anche il ritratto di una regista con la macchina a mano, letteralmente alla conquista di nuove vette nonostante il rumore delle strade, pur di coglierla». (Magdalena Arau)

Azucena Losana, nata a Città del Messico nel 1977, vive e lavora fra Città del Messico e Buenos Aires dedicandosi a film sperimentali, installazioni e video. Organizza la programmazione itinerante del "Cinema Cinico".

A diary featuring street workers and a president on the run on an imaginary corner of Buenos Aires between two streets that never cross each other and that are not called that way anymore. "Then cinema shows its weapons, tracing unsuspected relationships, making movement a dance and light something as material as the mirrors in which it is reflected. A possible portrait of Buenos Aires that is also the portrait of a camera-in-hand filmmaker, conquering literally new heights and braving street noise to embrace it." (Magdalena Arau)

Azucena Losana, born in Mexico City in 1977, lives and works between Mexico City and Buenos Aires, creating experimental films, installations and videos. She organises the itinerant programming of 'Cinema Cinico'.

Pablo Marín, *Denkbilder* (Argentina 2013) 5'

Frammenti di un viaggio in cui l'esplorazione geografica si confonde con piccole esplosioni emotive, come quando si ripiegano i pannelli di una mappa uno sull'altro, impossibili da separare. Berlino, Buenos Aires e le caotiche chance di costruire qualcosa che si avvicina a una cartografia dei ricordi.



Pablo Marín v. Sezione Giurati

Fragments of a journey in which the geographical exploration merges with little emotional bursts, like the panels of a map folded into each other, impossible to separate. Berlin, Buenos Aires, and the chaotic chances of building something close to a cartography of remembrances.

Pablo Marín see Sezione Giurati



Pablo Mazzolo, *Ceniza verde* (Argentina 2019) 10'

Dopo aver combattuto gli spagnoli nell'attuale zona delle Sierras de Córdoba, centinaia di donne, bambini e anziani dell'etnia Hênia-Kâmîare – insediata lì da 1600 anni – si buttarono giù dalla cima del monte Charalqueta (intitolato al dio della gioia) per sfuggire alla schiavitù. Da allora la montagna si chiama Colchiqui in onore al dio del fato e del dolore. Si tratta del più grande suicidio collettivo della storia di quella che oggi va sotto il nome di Argentina.

Pablo Mazzolo (Buenos Aires 1976) è professore alla Università Nazionale di Quilmes, montatore di documentari e tiene seminari per giovani affetti da autismo sulla percezione visiva e la creazione di immagini. Come regista lavora su supporti analogici e in particolare sulle qualità chimiche e ottiche del mezzo, trattando in particolare il paesaggio umano e naturale e il tema della sovranità degli indigeni.

After resisting the Spaniards in the current Sierras de Córdoba, hundreds of Hênia-Kâmîare women, children, and elders – a people who had lived there for 16 centuries – jumped off the top of the Charalqueta mountain (named after the God of Joy) to avoid being enslaved. The mountain was renamed as Colchiqui (after the God of Fate and Sadness). This was the biggest collective suicide in the territory currently known as Argentina.

Pablo Mazzolo (Buenos Aires 1976) is a professor at the Quilmes National University, works as a freelance documentary film editor, and teaches workshops on visual perception and image creation to young people living with autism. As a director, he works in analogue film formats exploring the optical and chemical properties of the medium, with a particular focus on human and natural landscapes and the theme of indigenous sovereignty.



Ariel Nahón, *Réplica #1* (Argentina 2019) 3'22"

Imitazione di un gesto in una fotografia di mio padre, come modo di esplorare la biografia personale ed enciclopedica.

Ariel Nahón è un'insegnante, curatrice e regista amatoriale trans. Laureata all'Universidad del Cine, ha studiato anche teatro e danza. Lavora a progetti collettivi che cercano di ampliare il concetto di isti-

tuzione morbida e sentimentale. È membro dei collettivi di ricerca e produzione Colectivo Arkhé, Futuro Museo de Cine e Archivo de la Memoria Popular Villa 20, con l'obiettivo di creare archivi audiovisivi aperti e collaborativi che favoriscano i legami comunitari.

Imitation of a gesture found in a photo of my father, as a way to explore personal and encyclopaedic biography.

Ariel Nahón is a trans teacher, curator, and amateur filmmaker. With a degree from the Universidad del Cine, she also studied theatre and ballet. She is engaged in collective projects, such as Colectivo Arkhé, Futuro Museo de Cine, and Archivo de la Memoria Popular Villa 20, that work to broaden the concept of soft, emotional institution with the goal of creating open, collaborative audio-visual archives that foster community bonding.

Jessica Sarah Rinland, *Darse cuenta* (Argentina 2008) 2'24"

Un'immagine indistinguibile compare e scompare. Una voce racconta l'invisibilità di una buca in mezzo a una strada. (Poesia di Jorge Bucay)



L'artista e cineasta Jessica Sarah Rinland, di nazionalità anglo-argentina, ha vinto numerosi premi fra cui la menzione speciale a Locarno, Miglior film a DocumentaMadrid, Primer Premio a BIM – Bienale de Imagen en Movimiento, il premio Arte e Scienza allo Ann Arbor Film Festival e il premio Schnitzer del Massachusetts Institute of Technology.

An unidentifiable image appears and disappears. A voice accounts the invisibility of a hole in the middle of a road. (Poem by Jorge Bucay)

Argentine-British artist filmmaker, Jessica Sarah Rinland is a recipient of numerous prizes including Special Mention at Locarno Film Festival and Best Film at DocumentaMadrid, Primer Premio at BIM – Bienale de Imagen en Movimiento, Arts + Science Award at Ann Arbor Film Festival, and Massachusetts Institute of Technology's Schnitzer prize for excellence in the arts.



Sergio Subero, *Ezeiza* (Argentina 2021) 4' *Ezeiza* è la registrazione di due spazi diversi che si alternano e si organizzano temporalmente attraverso una matrice strutturale simile. Omaggio allo zootropio.

Sergio Subero è un regista e montatore nato a Buenos Aires nel 1981. Nel 2004 ha programmato il ciclo di film e video del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), tra il 2008 e il 2014 è stato

curatore indipendente in diversi spazi artistici, mentre i suoi film sono stati selezionati in vari festival argentini e internazionali.

Ezeiza is the recording of two diverse spaces that alternate and organise themselves temporally through a similar structural matrix. Homage to the zoetrope.

Filmmaker and editor Sergio Subero was born in Buenos Aires in 1981. In 2004 he was a programmer at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), 2008-2014 he was an independent curator for various arts spaces, while his films were selected in several Argentine and international film festivals.

Ignacio Tamarit, *¡PiFIES!* (Argentina 2016)
4'

¡PiFIES! (in creolo "errori") è il tipo di film che vorrei vedere quando proietto filmati di famiglia, ma che non riesco mai a trovare. A partire da ritagli della mia collezione di filmati familiari, ho costruito un collage ritmico in cui all'inizio l'attenzione si concentrava sui problemi tecnici dei filmati: panoramiche violente, immagini fuori fuoco, zoom impazziti, tagli bruschi o qualsiasi cosa sarebbe stata scartata dal regista invece di essere mantenuta nel montaggio finale. Eppure *¡PiFIES!* finisce per fare un elogio del cinema domestico.



Ignacio Tamarit (Buenos Aires 1991) è un archivist audiovisivo, insegnante e ricercatore che insegna Gestione e Conservazione del Patrimonio Audiovisivo e realizza laboratori e seminari di cinema sperimentale presso l'atelier La Toma de Vista, spazio che dirige dal 2019. I suoi film sono esposti e premiati in festival e musei internazionali.

¡PiFIES! (from the Spanish slang "mistakes") is the kind of film I'd like to see when screening home movies, but never manage to find. I made a rhythmic collage of film clippings from my home-movies collection that revolved around technical problems, such as violent pans, out-of-focus takes, insane zoom-ins, abrupt cuts, or anything that would be discarded instead of being kept in the final cut. However, *¡PiFIES!* ends up being a eulogy to home filmmaking.

Ignacio Tamarit (Buenos Aires 1991) is an audiovisual archivist, teacher and researcher. He teaches Management and Conservation of Audiovisual Heritage and carries out Experimental Film seminars at La Toma de Vista, a venue he has directed since 2019. His films have been exhibited and awarded in international festivals and museums.

Si ringraziano per la collaborazione:

(S8)^{XIV}
MOSTRA
DE CINEMA
PERIFÉRICO

**LIGHT
CONE**



Lezioni di storia #6
Lessons in Film History #6

*Exercițiu subliminal [Subliminal Exercise]
(Alexandru Pecican, 1979)*

Lezioni di storia #6

Venti dell'Est. Cinema sperimentale al di là del muro. Polonia, Ungheria, Romania

un programma di Federico Rossin

Nei paesi dell'Europa dell'Est, in piena guerra fredda, decine di cineasti hanno sfidato le autorità filo-sovietiche realizzando film sperimentali sovente in aperta rottura estetica, politica ed economica. Con questo nuovo capitolo delle "Lezioni di storia" pesaresi vogliamo far approdare il pubblico su di un continente ancora inesplorato, rimasto sommerso fino ad oggi. Una panoplia di film sorprendenti in dialettica aperta con il cinema d'autore internazionale, con il cinema commerciale dei paesi capitalisti, e con il realismo socialista d'oltrecortina. Tre esperienze nate grazie al finanziamento pubblico delle scuole di cinema durante gli anni del socialismo, ma tre esperienze di liberazione dalla propaganda e dagli stilemi del cinema commerciale *tout court*.



Triolak [Triolets] (Dora Maurer, 1980)

Lessons in Film History #6

East Winds. Experimental Cinema beyond the Wall. Poland, Hungary, Romania

curated by Federico Rossin

In East-European countries, when the Cold War was in full swing, dozens of filmmakers challenged pro-Soviet authorities making experimental films often openly in contrast with regime aesthetics, politics, and economics. This new chapter of the Pesaro "Lessons in Film History" aims to take the audience to a still unexplored continent that has remained buried so far. A full array of surprising works established an overt dialogue with international auteur cinema, mainstream cinema of capitalist countries, and socialist realism of Iron Curtain countries. These productions of the three countries were indeed the result of state funding to film schools during the period of socialism, which didn't prevent them from getting rid of the codes of propaganda and outright mainstream cinema.



Imblinzitorul de serpi [The Snake Charmer] (Emanuel Teț, 1981)

Programma/Programme

1. Warsztat Formy Filmowej – Łódź, Polonia

Fondato nel 1970 come circolo accademico presso la Scuola nazionale di cinema, televisione e teatro Leon Schiller di Łódź, il *Warsztat Formy Filmowej* (Laboratorio della Forma cinematografica) ha avuto un'importanza cruciale in Polonia nel fissare un paradigma per le pratiche settantesche di ricerca sul "cinema-cinema", contribuendo a formare un gruppo pionieristico nell'ambito dell'arte concettuale e dell'arte analitica, attivo in quasi tutte le sfere della creazione visiva, tanto che diversi membri del Laboratorio sarebbero poi diventati figure di spicco dell'arte contemporanea polacca. Durante il periodo di sperimentazione trascorso al *Warsztat* hanno prodotto opere che avevano la struttura della produzione cinematografica ma presentavano la tendenza a sganciarsi dai vincoli narrativi e letterari. I componenti del *Warsztat Formy Filmowej* perpetuavano la tradizione dell'avanguardia con un atteggiamento concettuale-analitico, al contempo riconoscendo i legami con il dadaismo, rappresentato da Stefan e Franciszka Themerson, e con il costruttivismo di Władysław Strzemiński e Katarzyna Kobro. È naturale quindi che nascesse una collaborazione con il Museo d'arte della città, all'epoca diretto da Ryszard Stanisławski.

Fra i fondatori del *Warsztat Formy Filmowej* si annoverano studenti ed ex allievi della Scuola di cinema, fra cui Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Andrzej Różycki, Józef Robakowski, Zbigniew Rybczyński, Kazimierz Bendkowski, Antoni Mikołajczyk, Janusz Polom e Ryszard Wasko, pionieri della videoarte polacca e del cinema strutturalista dell'Europa centrale e orientale che avevano ripudiato la narrazione classica e il mezzo cinematografico tradizionale, lavorando invece *in limine* fra cinema e arte contemporanea.

La loro attività – durata fino al 1977, con la chiusura del *Warsztat* – si è rivelata forza profondamente sovversiva sia per quanto riguarda il cinema sperimentale polacco sia come centro propulsore di ribellione creativa. Gli artisti appartenenti al gruppo esercitavano una critica ad ampio raggio, compreso verso il sistema universitario e gli organismi della produzione cinematografica, tentando di disancorare il cinema dai codici narrativi, smascherarne l'artificialità e analizzare i fondamenti del mezzo espressivo.

La critica al cinema inteso come spensierata creazione di mondi immaginari andava di pari passo con l'esigenza di analisi del mezzo, che si è calata spesso nel tentativo di scavare fino alle sue fondamenta e mettere a nudo quanto facile sia manipolarlo. D'altro canto una macchina da presa, e più avanti una videocamera portatile, nelle loro mani si è trasformata in uno strumento inestimabile che ha permesso al gruppo di dar luogo a un'interpretazione alternativa della realtà, diversa da quella cui tutti si erano abituati e avevano "naturalmente" adottato.

Il *Warsztat Formy Filmowej* si è distinto non solo per il grado di libertà di cui hanno goduto i suoi membri ma anche per l'alta qualità delle attrezzature professionali a cui hanno avuto accesso. «All'interno del Laboratorio gli aderenti potevano creare il proprio percorso didattico e di ricerca al di là dei requisiti della scuola, pur beneficiando del sostegno finanziario e infrastrutture tecniche della stessa. Ecco perché, come sottolinea lo storico dell'arte Łukasz Ronduda, "la maggior parte dei loro film estremi è stata girata nel formato 'hollywoodiano' del 35mm"»¹.

Founded in 1970 as an academic club at the Leon Schiller National Higher School of Film, Television and Theatre in Łódź, Warsztat Formy Filmowej (Workshop of the Film Form) was highly influential in Poland for establishing the paradigm for investigations of "film as film" throughout the 70s, a pioneer group in the context of conceptual artistic practice and analytical art, active in almost all visual creation spheres. Many workshop members later became major figures in Polish contemporary art. While at the WWF, they undertook experiments with the structure of cinematic production, aiming to release it from narrative and literary confines. The WWF members perpetuated avant-garde traditions, presenting a conceptual-analytical attitude, and at the same time acknowledging their ties to Dadaism represented by Stefan and Franciszka Themerson as well as Constructivism of Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro. For this reason, it seemed natural for them to collaborate with the Łódź Art Museum, at the time managed by Ryszard Stanisławski.

WWF was founded by the students and graduates of the school and included: Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Andrzej Różycki, Józef Robakowski, Zbigniew Rybczyński, Kazimierz Bendkowski, Antoni Mikołajczyk, Janusz Polom, and Ryszard Wasko. As pioneers of video art in Poland and structural cinema in Central and Eastern Europe, these artists refused classical narrative and traditional film media, working instead somewhere between cinematography and contemporary art.

Their work proved to be a highly subversive force in Polish experimental film as well as a center of creative rebellion at the workshop, which remained in existence until 1977. The artists of the group criticized both the university system and the structures of cinematic production, trying to free the film from its narrative codes, to unmask its artificiality, to analyze the foundations of the medium.

The critique of cinema as a mindless creation of imaginary worlds went hand in hand with a need for an analysis of the film medium, which often took the form of attempting to reach its foundations and unmasking the ease with which it can be manipulated. On the other hand, a film camera, and later a portable video camera, was becoming a valuable tool in their hands, enabling the group to create an alternative interpretation

¹ <https://culture.pl/en/artist/the-film-form-studio-workshop-of-the-film-form>

of reality, different from the one everyone had become accustomed to and which they have adopted 'naturally'.

WFF was remarkable both for the degree of freedom its members enjoyed and the quality of the professional equipment to which they had access. "Within the Studio the members were able to create their very own educational and research curriculum independent of the school's requirements—whilst at the same time benefiting from its financial help and technical infrastructure. This is the reason why, as art historian Łukasz Ronduda points out, 'the majority of their radical films were shot in the 'Hollywood' format of 35mm.'"¹

01. Ryszard Wasko – *Zaprzeczenie* [Negation] (1973) 4'05"

Questo esperimento analitico realizzato attraverso la ripetizione monotona ed enfaticizzata e la moltiplicazione della parola "no" (a livello sia visivo sia sonoro) è stato interpretato in Occidente, con grande sorpresa dell'autore, come una protesta contro il comunismo in Polonia.

This analytical experiment, due to monotonous, emphatic repetition and multiplication of the word 'no' (on the visual and sonic level), was interpreted in Western countries (much to the artist's surprise) as a protest against communism in Poland.

02. Jozef Robakowski – *Prostokat dynamiczny* [The Dynamic Rectangle] (1971) 2'26"

Film minimalista astratto in cui le misure di una forma rettangolare rossa variano in base alla musica di Eugeniusz Rudnik. Con ciò Robakowski intende dimostrare come il cinema esista in tensione dinamica fra fattori materiali e tecnologici e la subordinazione di questi ultimi alla costruzione di storie figurative basate su schemi letterari.

A minimalist abstract film, where a red rectangle rhythmically alters its dimensions to music by Eugeniusz Rudnik. Robakowski's realization shows how cinema exists in a dynamic tension between material and technological determinants on one side and their subordination to the construction of representational narrations based on literary schemes on the other.

03. Zbigniew Rybczynski – *Kwadrat* [The Square] (1972) 3'37"

Nel film *Kwadrat* di Rybczynski una forma semplice viene decostruita in una serie di quadrati animati più piccoli. Mano a mano che questi pixel in movimento vengono invasi dal colore, emergono figure umane danzanti da un quadrato colorato all'altro. Alla fine le forme umane degenerano fino a ritornare a quella quadrata da cui erano nate.

In Rybczynski's The Square a simple shape is deconstructed into a series of smaller animated squares. As colour infiltrates these pixels-in-motion, human figures emerge, dancing from one color square to the next. Ultimately, the human shapes degenerate, returning to the square from which they emerged.

04. Tadeusz Junak – *Konfrontacja* [Confrontation] (1972) 4'28"

Il film mostra per mezzo di primissimi piani filmati con un contrasto elevato l'interno di un meccanismo che fa suonare dischi di vinile (un jukebox). La macchina da presa registra tutte le componenti meccaniche e ingranaggi, con l'accompagnamento di una canzone di Ewa Demarczyk.

¹ <https://culture.pl/en/artist/the-film-form-studio-workshop-of-the-film-form>

Through detailed shots filmed in a strong chiaroscuro, the film shows the interior of a device playing vinyl records (a jukebox with a record changer). The camera captures all kinds of mechanical elements, accompanied by a song by Ewa Demarczyk.

05. Paweł Kwiek – *Ja i telefon* [The Telephone and I] (1972) 6'03"

Tramite *Ja i telefon* l'artista studia i rapporti fra testo e immagine con un approccio estremamente concettuale. Lo spazio in cui avvengono queste operazioni – "visualizzazioni delle parole" nella prima parte e "testualizzazioni dell'immagine" nella seconda – è la mente dello spettatore, che le produce.

The Telephone and I allows the artist to analyse the relations between text and image in a very conceptual manner. The mind of the viewer, which produces 'visualisations of text' in the first part and 'textualisations of image' in the second, becomes the space in which these operations are conducted.

06. Ryszard Wasko – *Okno* [Window] (1972) 8'28"

Il film consiste in un piano sequenza fisso lungo undici minuti che mostra una finestra dall'interno. La sagoma statica, rettangolare, della finestra da cui guardiamo "l'immagine della realtà" diventa una tautologia dell'inquadratura del film stesso. La colonna sonora del film è costituita da suoni prodotti dall'autore fuori campo (manipolando una radio e "suonando" oggetti vari).

The film consists of one eleven-minute-long static shot showing a window filmed from the inside. The static, rectangular window frame through which we observe the 'images of reality' becomes a tautology for the film frame of this very film. The soundtrack of the film consists of sounds made by the artist off-screen (he manipulates a playing radio and 'performs' on various objects).

07. Jozef Robakowski – *Rynek* [The Market] (1970) 4'22"

Con *Market* Robakowski ha inteso smascherare le potenzialità che ha il cinema di creare un'illusione della realtà così come utilizzata nel cinema professionale. Ha mostrato che la sensazione di realtà creata dal cinema non è altro che il frutto della



Rynek [The Market] (Jozef Robakowski, 1970)

tecnologia. Basta modificare anche di poco la velocità di ripresa o adottare un'altra cadenza e si ottiene un'immagine della realtà registrata completamente diversa. In *Market* Robakowski attempted to expose film's potential to create an illusion of reality as it was exploited by professional cinema. He showed that the feeling of reality film creates is merely a product of technology. A slight modification of this speed or filming at a different frame rate gives an entirely different image of recorded reality.

08. Kazimierz Bendkowski – *Obszar [An Area]* (1973) 4'43"

Rappresentazione cupa e manipolatrice di un ambiente urbano e delle attività degli abitanti. La composizione sonora di accompagnamento è costituita da un montaggio di suoni ambientali, meccanici e voci che accrescono la mistica degli elementi narrativi uniti insieme nel film. Il punto di vista si fa sentire grazie all'uso della macchina da presa che cambia repentinamente direzione, soffermandosi solo per mettersi momentaneamente a fuoco su immagini realizzate a mo' di fotografie viventi.

A dark and manipulative representation of an urban location and the activities of its inhabitants. The accompanying sound composition is an experimental assemblage of environmental, mechanical, and vocal sounds that intensify the mystique of An Area's conjoined narrative elements. An awareness of a point of view is heightened by the camera lens, which rapidly changes direction, pausing only to focus momentarily on images crafted like living photographs.

09. Jozef Robakowski – *Ide... [I Am Going...]* (1973) 2'54"

Un altro lavoro di Robakowski, in cui il regista si cimenta con una rappresentazione iconoclastica del corpo umano. Al principio la materialità della pellicola ingaggia un dialogo con la fisicità del corpo. Cifra del regista, il film è girato in un singolo piano sequenza in tempo reale, generando un effetto sovversivo diretto a mettere in crisi gli illusori codici delle tradizionali soluzioni di montaggio.

In I'm Going Robakowski attempted an iconoclastic representation of the human body. He initiated a situation in which the materiality of film engaged in a dialogue with the materiality of the human body. Characteristically for Robakowski, I'm Going was shot in one take, in real time – a subversive effect aimed at shattering the illusory codes of traditional montage solutions.

10. Ryszard Wasko – *Podroz Wacława Antczaka do kiosku przy ulicy Głownej [Mr Antczak's trip to the kiosk in Głowna Street]* (1973) 4'29"

Evidenziando la dimensione materiale della macchina da presa, l'artista vuole indicare l'opposizione fra lo spazio dell'inquadratura (ciò che è rappresentato) e lo spazio fuori campo (ciò che è escluso, ovvero il continuum spaziotemporale).

Emphasising the material dimension of the film camera, the artist points to the opposition of the space of the film frame (what is represented) and the off-screen space (what is excluded, namely the reality continuum).

11. Kazimierz Bendkowski – *Centrum [Center]* (1976) 5'17"

In questo film Bendkowski mette alla prova le potenzialità espressive del mezzo cinematografico. Con approccio tipico, il regista tenta di creare un equilibrio fra una superficie visiva straordinariamente variopinta e spettacolare e l'aderenza a una struttura rigorosamente razionale.

Bendkowski tests in this film the expressive potential of the cinematic medium. The work is based on an attempt, characteristic for this artist, to balance an incredibly colorful, spectacular visual layer with a faithfulness to a rigorous, rationally constructed structure of the work.

12. Zbigniew Rybczynski – *Take Five* (1972) 4'

Uno dei primi lavori sperimentali di Rybczynski, all'avanguardia nell'impiego della *pixilation* o ripresa a passo uno, della *truca*, dell'animazione e di altri dispositivi cinematografici compositivi. Da notare la bella colonna musicale jazz e l'uso del colore.

Early experimental film from Zbigniew Rybczynski that broke new ground in the use of pixilation, optical printing, animation and other compositional film devices. Beautiful jazz score and color usage.

13. Ryszard Wasko – *Chodnik [Walkway]* (1972) 2'44"

Questo film di Wasko presenta un riferimento intertestuale alla fotografia perché il movimento in esso appare come un effetto dell'animazione, cinema realizzato connettendo e dividendo immagini statiche. Esplorazione del tempo, dello spazio e del movimento tramite passo uno e tempi di esposizioni lunghi.

In this film Wasko uses the intertextual reference to photography: movement appears as a result of animation, cinema made connecting and dividing static images. An exploration of time, space and movement via timelapse and long exposures.

14. Paweł Kwiek – *1,2,3... Cwiczenie Operatorskie [1,2,3... Cinematographer's Exercise]* (1972) 7'54"

Improvvisazione spontanea con un sentore di Fluxus, è un tentativo di "raccontare una storia" sul rapporto dell'uomo con l'ideologia socialista, e più specificamente di "ottenere un capitolo dell'Associazione Giovani Socialisti alla Scuola di cinema di Lodz". Il film di Kwiek presenta un misto di diversi tipi di elementi formali e stili, compresa animazione, scene recitate ed elementi "trovati" (immagini e suoni).

A spontaneous improvisation with a touch of Fluxus flavour, it attempts to 'tell a story' about the relation of man to Socialist ideology, more specifically about 'having a chapter of the Socialist Youth Association at the Łódź Film School'. Kwiek's film is a mixture of different sorts of formal elements and styles, including animation, acted out scenes and 'found' elements (both images and sounds).

15. Ryszard Wasko – *Od A do B, od B do A [From A to B and Back to A]* (1974) 7'23"

Qui Wasko studia il rapporto fra spazio, suono (il microfono) e l'immagine (la macchina da presa). In questo film-performance lo spettatore prende parte attiva alla proiezione, rendendo possibile dislocare il suono dallo spazio visibile a quello invisibile e viceversa.

Wasko analyses the relationship between space, sound (the microphone), and image (the camera). In this film/performance, the viewer becomes an active participant of the projection by making it possible to translocate sound from the visible space to the invisible space, and back.

16. Wojciech Bruszewski – *YYAA* (1973) 2'59"

YYAA mostra come il cinema possa manipolare la realtà rappresentata attraverso il

montaggio. L'artista si è filmato mentre grida «Yyaa!» sempre nella stessa stanza ma con illuminazioni diverse, poi ha montato tutte le riprese creando un singolo grido, impossibilmente lungo e altrettanto impossibile nella realtà.

YYAA shows film's capacity to manipulate the represented reality through montage. The artist filmed himself screaming «Yyaa!» in the same room, but lit in various ways. Then, he edited these takes into a single scream - impossibly long and impossible in reality.

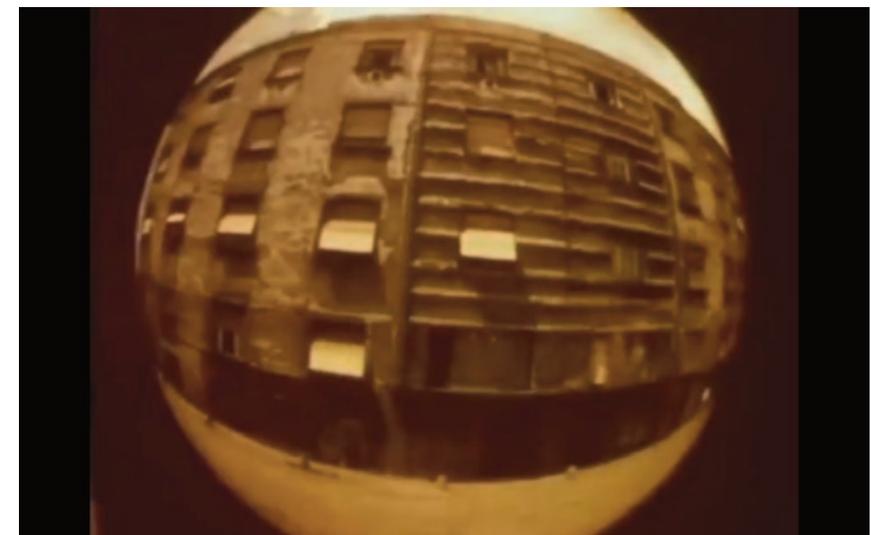
2. Béla Balázs Stúdió – Budapest, Ungheria

Il *Balázs Béla Stúdió (BBS)*, intitolato al più illustre teorico del cinema ungherese, Béla Balázs, è stato il maggiore laboratorio di cinema sperimentale e del giovane cinema ungherese: fondato nel 1958, quando è intervenuto lo Stato a sostegno di un'iniziativa autogestita di giovani registi che avevano fondato lo Stúdió, stabilendo di finanziare una dozzina di mediometraggi e cortometraggi all'anno che fossero "inventati" e discussi collettivamente e poi diretti da uno dei componenti del gruppo a loro scelta. I film non avevano l'obbligo di uscire in sala e, soprattutto, poiché si trattava di un laboratorio sperimentale, non era necessaria la sceneggiatura tradizionale, i risvolti commerciali potevano essere ignorati: era la direzione eletta dai membri di Stúdió che decideva o meno se presentare i film al pubblico e sotto quale forma, cosa che dava ai giovani registi la possibilità di fare sperimentazione senza passare per la censura, l'autocensura o il compromesso. I film irritanti per le autorità potevano avere una distribuzione molto limitata o, una volta completati, essere messi al bando *tout court*. Però nessuno ne vietava la produzione e la possibilità di dirigerli con un notevole grado di libertà creativa. La metodologia del lavoro collettivo si estendeva a tutte le fasi della produzione, senza però ostacolare l'espressione di una poetica o di uno stile personali, anzi: ne stimolava lo sviluppo e l'interconnessione. Il *Balázs Béla Stúdió* era gestito dai membri senza alcuna intermediazione: era un laboratorio e un luogo d'incontro, in cui i giovani creativi avevano l'opportunità di concentrarsi sulle proprie preoccupazioni estetiche attraverso dibattiti, confronti, visioni (anche a ripetizione) di classici e produzioni recenti, per non parlare dei rapporti che venivano instaurati con altre associazioni di cultura cinematografica al di fuori del paese.

Durante gli anni Settanta è emerso un cinema più strettamente sperimentale, segnato da gruppi creati con il *Balázs Béla Stúdió*: Gábor Bódy, Miklós Erdély, Dóra Maurer, Tibor Hajas, Tamás Szentjóbby sono i nomi di spicco provenienti da questo movimento, caratterizzato da una ricerca formale radicale e da un'apertura ad altre arti contemporanee (Fluxus e il minimalismo) e filosofie (strutturalismo e linguistica). Questa era una vera avanguardia, i cui prodotti erano invariabilmente mirati all'identificazione della natura e delle potenzialità dell'espressione cinematografica. Negli anni Ottanta l'interesse del gruppo si è spostato sulla videoarte, la televisione e la performance, e allo stesso tempo si è orientato verso la narrazione. Nuovi registi come András Jeles, Béla Tarr e Ildikó Enyedi hanno mosso i primi passi proprio allo Stúdió, che attualmente è diventato un centro di ricerca e una cineteca, mentre film non ve ne vengono più prodotti. Nell'arco della sua storia, durata cinquanta anni, vi si sono affiliati 271 registi e sono stati girati 511 film: corti, lungometraggi, documentari, saggi, film d'animazione e lavori sperimentali, il tutto in stili anche diversissimi e in relazione con un'ampia gamma di altre arti, come fotografia, letteratura, musica, teatro, arti plastiche, ma anche altre discipline come la storia, la sociologia, la pedagogia, l'etnografia e l'antropologia.

Balázs Béla Stúdió (BBS) has been the largest workshop of experimental film and of young Hungarian cinema, borrowing its name from the greatest Hungarian film theorist, Béla Balázs: it was founded in 1958, when the State intervened to support the autonomous initiative of young directors who self-managed the Stúdió and decided to finance every year a dozen short and mid-length films "invented" and discussed collectively, then handed to one or the other of the group members to direct. There was no obligation to distribute their film in cinemas and above all, as it was an experimental studio, no traditional scenario was necessary, no commercial aspect needed attention: it was the direction elected by Stúdió members themselves who decided, or not, to present the films to the public, and in which form, and this gave the young directors the possibility to experiment without censorship, self-censorship, or compromise. Films which rankled the authorities could be confined to an extremely limited distribution, or frankly banned on their completion. But nobody forbade their production and the possibility to direct them with a remarkable degree of creative freedom. The methodology of collective work encompassed all phases of production, but this did not hamper the expression of personal poetics or style; on the contrary, it encouraged their development and their interconnection. The BBS was directly managed by its members: it was a workshop and a meeting place where young creators had the opportunity to concentrate on their preoccupations through debates, confrontations, viewings and reviewings of film classics and new productions, but also via relations established with other circles of film culture outside the country.

A more strictly experimental cinema emerged during the 70s, which was marked by groups created with the Stúdió: Gábor Bódy, Miklós Erdély, Dóra Maurer, Tibor Hajas, Tamás Szentjóbby are the names to remember from this movement characterised by extremely radical formal research and an opening to other contemporary arts (Fluxus and minimalism) and philosophies (structuralism and linguistics). This was a true avant-garde whose works most often centred on identifying the nature and potential of cinematic expression. In the 80s the Stúdió became more and more interested in video art, television and performance, and there appeared a new penchant for narration. New filmmakers began their path through the Stúdió, such as András Jeles, Béla Tarr and



Visus (Peter Timar, 1976)

Ildikó Enyedi. Today, the BBS is a research centre and an archive, but no longer a place where films are made. During its history, which lasted fifty years, 271 directors were members, 511 films were made: short films, features, documentaries, essays, animation, experimental films. All this in extremely different styles and in conjunction with a large panoply of other arts: photography, literature, music, theatre, the visual arts, but also disciplines such as history, sociology, pedagogy, ethnography, and anthropology.

01. Peter Timar – *Visus* (1976) 17'

Come funziona l'occhio mostrato attraverso effetti ottici e sonori disinteressandosi della concretezza degli oggetti rappresentati e allo stesso tempo proponendo una esplorazione tecnicamente impeccabile delle capacità e funzioni fotorecettive in un saggio sul visibile e invisibile mirato a realizzare un poetico voto di lealtà all'atto della visione.

The working of the eye using optical and sound effects neglecting the concrete nature of the objects depicted while promoting a technically impeccable exploration of photo receptive capacities and functions to an essay on the visible and the invisible in order to make a poetic vow of loyalty to the act of vision.

02. Janos Toth – *Study I.* (1974) 8'

«Se il genio di Gabor Body era radicato soprattutto nella ricchezza della lingua ungherese e rappresenta la letteratura e la filosofia, Toth attinge più all'immagine e rappresenta il "cinema immaginario". *Study I.*, una "lettera d'amore" per il cinema, si apre su una candela. Le leggi della fisica che governano il cinema, le sue componenti: una lampada, la celluloid, la troupe o Marlene Dietrich, nel film vengono sovrapposte letteralmente e metaforicamente» (Vassilis Bourikas).

"Whereas Gabor Body's genius was predominantly rooted in the richness of the Hungarian language and represents literature and philosophy, Toth relies predominantly on the image and represents the 'imaginary cinema'. Study I., 'love letter' to Film, begins with a candle. The laws of physics that rule over cinema, the components it comprises: a lamp, the celluloid, the crew or Marlene Dietrich, are literally and metaphorically superimposed in Study I." (Vassilis Bourikas)

03. Andras Szirtes – *Hajnal (Andante)* [Dawn] (1979) 21'

La forza del cinema sperimentale di András Szirtes sta nella sua artigianalità, il lento sviluppo del materiale, faticoso sul piano tecnico. La parte più importante del processo è la sperimentazione stessa, il meticoloso sviluppo di un metodo per registrare immagine e suono, mentre le riprese costituiscono una fase della produzione più semplice e veloce. Il risultato visibile in *Hajnal (Andante)* è uno spettacolo davvero magico che sollecita tutti i sensi, ma anche l'intelletto. Solarizzazione, macrofotografia, sfocatura, variazioni ritmiche: ciascuna tecnica viene trasformata in poesia e percezione pura.

The power of András Szirtes' experimental cinema lies in its artisanal nature, the slow and technically demanding development of the material. The most important part of the process is the experimentation itself, the meticulous development of a method for recording image and sound, the shooting itself is a simpler, faster stage of production. The result in Hajnal (Andante) is a truly magical spectacle which solicits all the senses, but also the intellect. Solarisation, macrophotography, blurring, rhythmic variations: each technique becomes transformed into poetry and pure perception.

04. Zoltan Jeney – *Round* (1975) 12'

Zoltán Jeney era un compositore vicino a Karlheinz Stockhausen e a John Cage. Ha fatto solo un film, *Round*, costruito sulla base di un brano dodecafonico per tre strumenti. Ciascuna delle dodici note della musica corrisponde a una striscia di ampiezza variabile in cui lo sfondo, la circolare piazza Baross (mai visibile per intero), appare da diversi punti di vista che seguono il ritmo dissonante del suo caos perpetuo.

Zoltán Jeney was a composer close to Karlheinz Stockhausen and John Cage. Round is his only film, constructed on the basis of a dodecaphonic piece for three instruments. Each of the twelve notes of the music corresponds to a strip of variable width in which the background, the circular Baross square – which is never entirely visible – appears from different points of view following the dissonant rhythm of its perpetual agitation.

05. Dora Maurer – *Triolák [Triolets]* (1980) 11'

Dóra Maurer è una delle maggiori artiste concettuali d'Ungheria. Ha lavorato sulle forme, le proporzioni e la serialità dei concetti di movimento e cambiamento. *Triolák* è un'opera strutturalista di grande impatto, composta da inquadrature dell'atelier dell'artista divise in tre segmenti orizzontali orientati ciascuno in direzioni opposte. Uno schema di movimenti panoramici ancor più complesso ed elaborato crea una sensazione di disorientamento della percezione, con l'immagine che sembra tirata allo stesso momento in direzioni diverse.

Dóra Maurer is one of the important conceptual artists in Hungary. She has explored the forms, proportions and serial nature of the notions of movement and change. Triolák is a powerful structural work, made up of shots of the artist's workshop, shots which are divided into three horizontal segments, each oriented in opposite directions. Follows an ever more complex and elaborate scheme of panning movements which creates a startling feeling of perceptive disorientation, the image seeming to be pulled in different directions at the same time.

06. Gábor Bódy – *Aldrin üopera [Aldrin Opera]* (1976) 5'

Sulla sinistra una donna canta in tedesco, mentre un riquadro separato sulla parte destra dello schermo fa apparire e sparire il testo. «Il film si basa su un articolo pubblicato sulla rivista della Germania occidentale "Stern". C'è qualcuno che ha incontrato a una festa il secondo astronauta che ha messo piede sulla Luna. Il film non è altro che una rappresentazione artistica di quell'evento» (László Vidovszky).

A woman sings in German on the left as text flashes on a separate frame on the right-hand side of the screen. "The film is based on a report that appeared in the West German magazine, Stern. At a party, someone meets the astronaut who was second to walk on the moon. The film is, as a matter of fact, a brief, artistic depiction of that event." (László Vidovszky)

3. kinema ikon – Arad, Romania

kinema ikon è il gruppo di arte sperimentale attivo da più lunga data in Romania, di fatto un laboratorio satellite multimediale della Scuola d'arte di Arad in Transilvania che nasce nel 1970 come cineclub, con il nome di *Atelier 16*. Il fondatore, George Sabau, era un professore di Estetica del liceo artistico di Arad: una gran parte degli attuali membri del gruppo sono suoi ex studenti. Fra conferenze e proiezioni

gravitavano attorno a questo nucleo creativo giovani artisti che praticavano un'ampia gamma tecniche e media, attraendo così l'attenzione del Ministero dell'Istruzione. Poiché le attività extracurricolari erano ufficialmente incoraggiate dallo Stato, sotto la guida di Sabau Atelier 16 ha ricevuto finanziamenti tali da farne una cooperativa di cinema ben attrezzata ed economicamente autosufficiente, quella che poi è diventata nota nel mondo come il collettivo *kinema ikon*, i cui membri rispettavano la loro missione girando brevi documentari per lo Stato per poi sfruttare metà della pellicola in 16mm che veniva loro fornita ai propri fini, ovvero realizzare i propri lavori sperimentali.

Il marchio stilistico di *kinema ikon* consiste nell'approccio interdisciplinare a un dato mezzo espressivo (che sia il cinema, il video, gli ipermedia) con gli strumenti specifici dei vari campi di attività dei singoli membri (artisti, scrittori, architetti, fotografi, musicisti, programmatori ecc.). L'approccio interdisciplinare è sempre stata una caratteristica di *kinema ikon*, anche perché gli affiliati provenivano da altri campi, le arti visive, l'architettura, la filologia, la musica e la fotografia, ma non il cinema; si adattavano al gioco creando film sperimentali che utilizzano il vocabolario e la grammatica di altri media.

Si possono distinguere periodi di attività diversi nell'arco di esistenza del gruppo. Durante la fase del cinema sperimentale (1970-1989) sono stati prodotti 62 film sperimentali e 62 documentari. I primi si allineavano alle pratiche occidentali quali astrazioni cinetiche, animazione grattata direttamente sul supporto fotochimico, cinema surrealista, forme non figurative dinamiche dipinte direttamente sulla striscia di pellicola, saggi visuali costruiti a partire da frammenti di realtà materiale e così via. Sotto il regime comunista queste opere erano considerate solo come "samizdat". Nonostante fosse una presenza importante nella scena artistica romena dell'epoca, a *kinema ikon* è stato vietato partecipare a manifestazioni all'estero dalla polizia politica segreta. Nel 1990 *kinema ikon* è diventato parte integrante della Galeria de Art presso il Complexului Muzeal Arad come laboratorio multimediale. Fra il 1994 e il 2004 è stato fra i maggiori promotori della videoarte in Romania, con installazioni interattive, CD-ROM e net.art realizzati sia individualmente sia come gruppo che venivano mostrati in esposizioni e festival in tutto il mondo. Nel 2003 *kinema ikon* è giunto a rappresentare la propria nazione nel Padiglione romeno alla Biennale di Venezia. Oltre cinquant'anni di vita grazie a un equilibrio ottimale fra progetti partecipativi, collaborativi o di gruppo e lavori individuali.

kinema ikon is the oldest active experimental art group in Romania, and it was founded as a cine-club called Atelier 16 in 1970 in Arad (Transylvania) as a satellite and a multimedia atelier of the local School of the Arts. The founding member, George Sabau, was a professor of Aesthetics at the High School for the Arts in Arad: most of the current members of the group are his former students. Between lectures and film screenings, young artists working in all manner of media gravitated around this creative nucleus, eventually producing works that drew the attention of the Ministry of Education. As extracurricular activities were officially encouraged by the state, under Sabau's leadership Atelier 16 received the funding to become a fully-equipped, self-sufficient filmmakers' co-op, which became known as the kinema ikon collective. While fulfilling their mandate by shooting short documentary films for the state, the members would surreptitiously save half of the 16mm stock provided to them in order to create their own experimental works.

The stylistic mark of kinema ikon occurs from the interdisciplinary approach of a certain medium (film, video, hypermedia) with the specific tools of the different fields its members are active in (artists, writers, architects, photographers, musicians, programmers, etc.). kinema ikon members have always adopted an interdisciplinary approach, working in between multiple fields. The members of the group specialized in visual arts, architecture, philology, music and photography, instead of cinematography. They agreed to partake in the game, creating experimental films that use the vocabulary and grammar of other alternative media.

The group underwent several periods of activity throughout the years. During the experimental film phase (1970-1989), 62 experimental films and 62 documentaries were produced. The experimental films were made in synchronicity with Western practices, and included: kinetic abstractions, scratch animation, surrealist films, non-figurative dynamic forms painted directly onto filmstrip, visual essays constructed from fragments of material reality, etc. Under the Communist regime, these works could be seen almost exclusively as "samizdat." Although an important presence in the Romanian art scene of the time, kinema ikon was banned from participating in exhibitions abroad by the political secret police. In 1990, kinema ikon became a part of the Arad Museum Complex, Museum of Art as its Multimedia Workshop. Between 1994 and 2004, the group was one of the main promoters of video art in Romania: interactive installations, CD-ROM and net.art were made during this period, authored by individual members and as a group, shown in exhibitions and festivals around the world. In 2003, kinema ikon represented the Romanian Pavilion at the Venice Biennial. More than fifty years of existence are the result of an optimal equilibrium between the participative, collaborative or group projects, and the individual works.

01. Ioan T Morar - *Autopsia uitarii [Autopsy of Forgetting]* (1977) 5'14"

Toccare un muro o il volto di una ragazza, sostare davanti a una finestra, mangiare una mela. Gestisci trascurabili e momenti prosaici – come quelli che vogliamo dimenticare – possono affiorare dalla mano di un bravo chirurgo sotto forma di immagini impellenti e ricorrenti, un montaggio psicoanalitico di sogno cinematografico.



Studiu 1. Detalii [Study 1. Details] (Ioan Galea, 1986)

Touching a wall or a girl's face, standing by a window, eating an apple. Forgettable gestures and mundane moments – like moments we want to forget – can emerge under the hand of a skilled surgeon in the form of urgent, recurring images, a psychoanalytic montage of cinematic dreaming.

02. Alexandru Pecican – *Exercitiu subliminal* [Subliminal Exercise] (1979) 6'02"

Uscendo dall'appartamento, passando per la cucina e la camera da letto, entrando in città, attraversando la natura, la macchina da presa invisibile sempre in funzione è attratta principalmente dai volti e corpi delle ragazze. Il montaggio discontinuo e sempre più veloce si placa soltanto quando incontriamo il vecchio e guardiamo lo specchio.

On its way out of the apartment, through the kitchen and bedroom, into the city, and out into nature, the stealthy running camera is drawn especially to the girls' faces, to their bodies. The staccato, accelerating cut only settles down when meeting the old man and looking in the mirror.

03. Ioan Pleș – *Iluminări* [Lighting] (1981) 5'39"

Film autoreferenziale che fa ricorso ad accelerazione, stacchi di montaggio, disegno su pellicola graffiando o incidendo l'emulsione fotografica, esposizione multipla e pellicola in controluce. Il risultato è un'opera cupa illuminata da flash intorno all'estatica danza di corpi animati e dal vivo che si muovono nel paesaggio al pari di vibrazioni visive.

A self-referential film that utilizes acceleration, jump cuts, scraping, multiple exposures, and back-lighting of the film medium. The result is a dark work full of flashes surrounding the ecstatic dance of animated and living bodies moving through the landscape like visual vibrations.

04. Emanuel Țeț – *Imblinzitorul de serpi* [The Snake Charmer] (1981) 7'13"

Emanuel Tet era pittore, sperimentava tecniche fai-da-te e assemblava il girato con animazioni dipinte sulla pellicola: giocava sempre con l'idea di modificare il fotogramma soprattutto attraverso interventi grafici sulla striscia di pellicola (graffi, incisioni sulle sagome delle persone).

Emanuel Tet was a painter experimenting with DIY techniques, he integrated recorded footage with animation painted on film: he was always toying with the idea of modifying the frame most extensively using graphic interventions on the filmstrip (scratches, engravings on the contours of people).

05. Marcela Muntean – *Pulsioni* [Pulsations] (1983) 7'15"

Emergono a tratti, sorprendentemente nitidi, fra le pieghe della seta, del pizzo, del foglio di alluminio, del cellophane, stretti fra i tremolanti riflessi di un sistema di specchi, la caviglia, il collo o la spalla di una modella seminuda. La fluida rappresentazione del corpo femminile in un angusto *boudoir* entra in collisione come il fiato che si disegna sulla superficie di una finestra.

From the folds of silk, lace, aluminum foil, and cellophane, in the grip between the trembling reflections in the system of mirrors, the ankle, throat, or shoulder of a half-naked model occasionally emerges with surprising sharpness. The fluidity of depicting the female body in a cramped boudoir collides with them like drops of breath at the edge of a window.

06. Cristian Ostafi – *Convergența spre inutil* [Convergence towards futility] (1984) 6'17"

Questo film contiene il suggerimento di una visione delirante ottenuta tramite riprese instabili e frequenti cambi di messa a fuoco, cui si aggiungono primi piani e sovrapposizioni a mettere ulteriormente in crisi la visione. Le immagini malferme prodotte dalla macchina a mano spiazzano lo spettatore ed evidenziano gli elementi simbolici del confinamento.

This film contains a suggestion of delirious vision, obtained by unsteady camerawork and frequent changes of focus, as well as by the destabilization of vision by means of close-up and superimposition. The shaky images produced by hand-held camera displace the viewer and highlight the symbolic elements of confinement.

07. Iosif Stroia – *Autoportret* [Self-Portrait] (1984) 5'39"

Alle riprese delle fasi di installazione e sgombero di una mostra privata di autoritratti calligrafici appesi sul portone di un angusto cortile si alterna un breve estratto da un film di famiglia con il primo piano del viso di un bambino sullo sfondo di paesaggio naturale. A contrasto, il volto dell'artista adulto non è visibile, e perfino il suo corpo gradualmente scompare sotto gli strati di bozzetti.

Footage of the gradual installation and deinstallation of a private exhibition of calligraphic self-portraits hung on the gate of a cramped backyard is intercut with a short shot cut from a family film showing a close-up of a child's face in an open landscape. In contrast, the face of the adult artist is not visible; even his body gradually disappears under the layers of sketches.

08. Ioan Galea – *Studiu 1. Detalii* [Study 1. Details] (1986) 4'49"

L'autore ha una curiosa fissazione per il proprio autoritratto, che viene sottoposto a una paziente ma inesorabile decostruzione. Per prima cosa lo ingrandisce fotograficamente, poi l'immagine così ottenuta (o il negativo fotografico) è rifilmato in primo piano. L'azione viene ripetuta diverse volte fino a che l'autoritratto dell'artista perde del tutto la sua identità.

Galea has a peculiar fixation on his own portrait, subjected to a patient yet relentless deconstruction. The portrait is, first of all, enlarged by photographic means, and then the image thus obtained (or the photographic negative) is re-filmed in close-up. The action is repeated several times until the artist's self-portrait eventually completely loses its identity.

09. Viorel Simulov – *Ocular* (1985) 5'28"

Visto da molto vicino, attraverso lenti movimenti della macchina da presa, l'occhio diventa un pianeta organico sconosciuto che galleggia in uno spazio nero. La delicata doppia esposizione non disturba la limpidezza dello sguardo paziente, rigorosamente in bianco e nero, che si fa strada fra peli e ciglia, pori e rughe, crepacci e crateri.

In close proximity, through slow movements of the camera, the eye becomes an unknown organic planet floating in black space. The delicate double exposure does not disturb the clarity of its patient, strictly black-and-white gaze, which works its way through hairs and eyelashes, through pores and wrinkles, crevices, and craters.

10. George Sabau – *Fragmentarium* (1985–1990) 8'45"

Dall'organico al meccanico, dal tremolante e sospeso al pulsante e accelerato – frammenti di superfici, consistenze, ritmi del mondo visibile in dettaglio in bianco e nero ripresi con una macchina da presa 16mm sono posti a confronto con il ritmo cangiante della trasformazione graduale.

From the organic to the mechanical, from the quivering and suspended to the pulsing and accelerating – fragments of surfaces, textures, and rhythms of the visible world in black and white detail captured with a 16mm camera appear in dialogue with the changing pace of gradual transformation.

11. Roxana Chereche, Viorel Simulov, Liliana Trandabur – *Mise en ecran* (1989) 6'43"

I germi di una narrazione che si inceppa fra molteplici simboli in ambienti interni collegati per associazione si concentrano sulle protagoniste, le quali passeggiano, in attesa di venire sedotte se già non lo sono, forse in rapporto con il sotterraneo flusso del desiderio, per lasciare il loro riflesso su uno dei frammenti di pellicola sui quali rimugina l'uomo alla fine del film.

The germs of a narrative stumbling between layered symbols in associatively interconnected interior environments focus on the female protagonists. They are wandering, waiting to be or being seduced, perhaps in relation to the submerged river of desire to leave their reflection on one of the pieces of the film medium that the man broods over at the end of the film.



Fragmentarium (George Sabau, 1985–1990)

CORTI IN MOSTRA

Animatori italiani oggi

BEST IN SHORTS

Contemporary Italian Animation

Corti in Mostra

Animatori italiani oggi

Pierpaolo Loffreda

Nona edizione della sezione CORTI IN MOSTRA della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Si tratta di una rassegna non competitiva riservata ad opere inventive ed emozionanti realizzate recentemente da autori italiani di cinema d'animazione: "Animatori italiani oggi".

Quest'anno CORTI IN MOSTRA propone un numero molto cospicuo di opere (alcune dalla durata brevissima), il che dimostra la qualità e la quantità dell'offerta odierna in questo campo.

Sono presenti soprattutto lavori di autori giovani e giovanissimi, esordienti ma già capaci di esprimersi in maniera compiuta, che si stanno formando presso Scuole, Corsi di cinema d'animazione, Accademie di Belle Arti. Accanto a loro le ultime opere di alcuni fra i più grandi registi di film d'animazione, apprezzati a livello internazionale e meritatamente pluripremiati, con i quali ci sentiamo da sempre in sintonia: Michele Bernardi e Donato Sansone, amici del nostro festival, a entrambi dei quali abbiamo dedicato negli anni scorsi una personale completa e un incontro.

Tutti gli autori della rassegna lavorano in maniera squisitamente artigianale, per molti mesi o anche per anni (a parte Donato Sansone, che invece è velocissimo), al fine di esprimere se stessi, e di mostrare, di solito nei festival, lavori di grande fantasia e originalità. Sono film diversissimi fra loro per linguaggio, stile, tecniche di realizzazione (dalle soluzioni tradizionali del disegno realizzato a mano alla *stop motion*), ma tutti sanno dare, crediamo, un'idea del livello di vitalità, creatività, innovazione e ricerca che molti animatori da noi sono in grado di esprimere, nonostante la pochezza dei mezzi a disposizione e soprattutto la scarsa attenzione che a loro viene riservata 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 per quanto riguarda la circolazione delle opere dei nostri autori vorremmo poter intervenire, come già abbiamo fatto in passato. Ci piacerebbe avviare nuove collaborazioni in tal senso, per far vedere in giro opere spesso 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 (corso di animazione di Mara Cerri, Magda Guidi e Massimo Salvucci), dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna, del Liceo Artistico – Scuola del Libro di Urbino.

Best in Shorts

Contemporary Italian Animation

Pierpaolo Loffreda

BEST IN SHORTS has now reached its 9th edition at the Pesaro Film Festival. The non-competitive section is dedicated to inventive, moving works made by Italian animation filmmakers over the past few months: "Contemporary Italian Animation", literally. There is a really substantial number of *BEST IN SHORTS* this year (including very short ones), something which proves there is a very wide, and high-quality, offer.

There are mainly works made by young and very young filmmakers, very capable beginners, who are being trained in animation film at Schools, Institutes, and Fine Arts Academies. The selection also includes the latest, qualified productions of some well-known filmmakers – whose award-winning work has already circulated abroad – with whom the Festival has a special connection: Michele Bernardi and Donato Sansone, friends of our Festival who had each a dedicated complete retrospective and a meeting.

All the creators selected work like artisans, for many months, even years (except Donato Sansone who is very fast), in order to express themselves and present films of great imagination and originality, usually at festivals. These works are extremely diverse in terms of language, style, and techniques, which include hand drawing and stop motion. We believe all of them give the idea of the level of vitality, creativity, innovation, and research that many filmmakers in our country are able to express in spite of the lack of means and the scant attention received by the Italian establishment. In fact, the latter is particularly tight-fisted as regards the circulation of original works including in the audiovisual 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 contribute to the circulation of our filmmakers' works as we did in the past. We wish we could start working together in this direction, so that audiences see extraordinary works that otherwise 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 in Urbino, the Istituto Superiore per le Industrie Artistiche in Urbino (with the animation courses conducted by Mara Cerri, Magda Guidi, and Massimo Salvucci), the Ravenna Academy of Fine Arts, and Liceo artistico – Scuola del Libro in Urbino.



LOTTA DI LATTA
AA.VV. del corso di B. Pucci
Italia 2022, 1'15"

Blu e Red, due personaggi di latta che si nutrono di ingranaggi, devono mangiare a turno perché sono collegati a vicenda e quando uno avanza, l'altro viene sollevato da terra. Blu è morigerato mentre Red è egoista, ma l'ingordigia di Red finirà per condannare entrambi. *Lotta di latta* è un corto realizzato in *puppet animation*. Volevamo raccontare con le immagini la tematica dell'egoismo, tramite robot e ingranaggi, in un ambiente minimale.

Blu and Red, two tin characters who feed on cogs, have to take turns eating because they are connected to each other and when one moves forward, the other is lifted off the ground. Blue is thrifty while Red is selfish, but Red's gluttony will eventually be fatal for both.

Lotta di latta is a short film made with puppet animation. We wanted to depict visually the theme of selfishness, explored through robots and gears in a minimal environment.



53 RUE DE VERDUN
Riccardo Ambrosi
Italia 2022, 2'20"

Un cortometraggio sulla vita dell'immobilitato ma memorabile Joë Bousquet, poeta francese ridotto a cadavere vivente a causa di una ferita causatagli da un obice tedesco durante la Prima Guerra Mondiale. In 140 secondi si ripercorrono le sue ultime ore di vita, nell'oscurità della sua stanza, tra nuvole di fumo d'oppio.

Attraverso la scrittura Joë Bousquet ha espresso il mondo interiore di una figura sospesa tra la vita e la morte. Con questo corto ho cercato di rendergli omaggio facendolo riaffiorare dal silenzio e dall'ombra della sua stanza.

A short film about the life of the immobilized but memorable Joë Bousquet, a French poet reduced to a living corpse by a wound caused by a German howitzer during WWI. In 140 seconds, we go back on the last hours of his life, in the lonely darkness of his room, amid clouds of opium smoke.

Through writing, Joë Bousquet expressed the inner world of a figure suspended between life and death. With this animated short film, I have tried to pay homage to him by making him resurface from the silence and shadows of his room.



RIMANI
Sirio Aureli
Italia 2022, 1'33"

Cosa vuol dire sentirsi sovrastati dal nulla? Vivere un rumore crescente che ti impedisce di mettere a fuoco la realtà e i ricordi? Essere in una situazione in cui a un certo punto l'aiuto stesso diventa parte del rumore?

Il corto è stato realizzato digitalmente con la tecnica del rotoscopio. Ho voluto rappresentare due paure, quella di mia nonna: di non riuscire più a mettere a fuoco le cose che la circondano; la mia: che un giorno tra le cose impossibili da mettere a fuoco ci rientrerò anche io.

What does it mean to feel overwhelmed by nothingness? To experience a growing noise that prevents you from focusing on reality and memories? To be in a situation where at some point the help itself becomes part of the noise? This short was made digitally using the rotoscoping technique. I wanted to represent two fears: my grandmother's: that she would no longer be able to focus on the things around her; mine: that one day, among the things that are impossible to focus on, there will be me.



I'LL SEE YOU IN MY DREAMS
Giuseppe Avarello
Italia 2022, 1'31"

Un cortometraggio animato che omaggia la figura di Django Reinhardt, un gigante del panorama jazz, risalendo a ritroso nel tempo. Si parte dalla fama fino alla sua infanzia, molto influenzata dalla sua cultura di appartenenza, quella gitana.

Il progetto nasce dalla voglia di combinare due grandi personali passioni, la musica e l'illustrazione, per celebrare uno dei chitarristi che mi ha maggiormente influenzato. Il tutto servendomi di colori acrilici, matite e pennarelli.

An animated short that pays tribute to the figure of Django Reinhardt, a giant of the jazz scene, by going backwards in time. It starts from his fame and gets back to his childhood, which was greatly influenced by his gypsy culture, the one he came from.

The project was born out of a desire to combine two great personal passions, music and illustration, to celebrate one of the guitarists who influenced me the most. All this using acrylic paints, pencils, and felt-tip pens.



LA NATURALE BELLEZZA DEL CREATO
Michele Bernardi, Roberto Zappalà
Italia 2022, 3'40"

La naturale bellezza del creato è un film d'animazione che riprende ed elabora le atmosfere, la poetica e le suggestioni dello spettacolo di danza *Rifare Bach* diretto da Roberto Zappalà. Il film è una disperata invocazione all'amore totale, e naturale; l'animazione è realizzata con la tecnica del rotoscopio nella libera interpretazione di luoghi immaginari e oniriche visioni.

La naturale bellezza del creato is an animated film that takes up and elaborates on the atmospheres, poetics, and suggestions of the dance show *Rifare Bach* directed by Roberto Zappalà. The film is a desperate invocation to total and natural love; the animation is implemented with the rotoscope technique, freely interpreting imaginary places and dreamlike visions.



PROGETTO GENESI
Matteo Brasili
Italia 2022, 1'16"

Anno 2120. La Terra è un luogo desertico. Due robot, intenti in un esperimento con una vecchia auto modificata, spediscono indietro nel tempo gli ultimi due umani rimasti in vita. I neonati sono teletrasportati agli albori della razza umana dove il pianeta è ancora florido, proprio come nel libro della Genesi. Volevo creare una storia a loop e mi divertiva il fatto che due robot volessero cercare di salvare la razza umana. Mi sono ispirato a *Ritorno al futuro* e ai Daft Punk. I frame sono realizzati con penna a china nera. La prima parte volutamente buia si contrappone all'ultima, piena di luce di un nuovo inizio.

*Year 2120. The Earth is now a desert. Two robots, absorbed in a test with an old modified car, send the last two living humans back in time. The new-borns are tele transported to the dawn of the human race, where the planet is still lush, just as the Genesis says. I meant to create a loop story and found the idea of two robots who want to save the human race funny. My inspiration comes from *Back to the Future* and *Daft Punk*. The frames are black Indian ink drawings. The first part is deliberately dark, in contrast with the second, filled with a bright new beginning.*



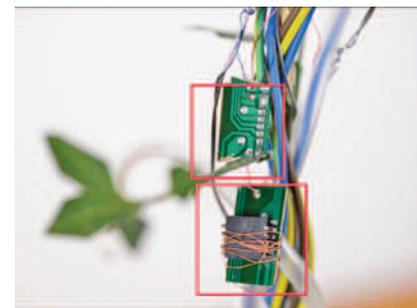
IL SEDUTTORE SEGRETO
Valeria Biasin, Marco Checchin, Claudia Petrangeli
Italia 2022, 4'04"

Da qualche sera una monaca, dopo essersi ritirata nel suo dormitorio, riceve dei singolari biglietti fatti passare sotto la porta della sua cella. L'insistenza con cui si ripete l'evento suscita l'inquietudine e lo stupore della donna: ognuno di questi foglietti, infatti, riporta dei piccoli dettagli di un volto, forse parte di un disegno più grande.

Il cortometraggio, realizzato attraverso la tecnica del *found footage*, è il risultato dell'adattamento di un racconto di Tonino Guerra intitolato *Il seduttore segreto*.

For a few evenings now, strange notes have been snuck under the door of a nun's cell after she has retired to her dormitory. The insistence with which the event is repeated arouses the woman's uneasiness and amazement: in fact, each of these notes shows minute details of a face, perhaps part of a larger drawing.

*The short film, made using found footage, is the result of an adaptation of a short story by Tonino Guerra entitled *Il seduttore segreto*.*



CONTAMINATION
Roberto Cannarile
Italia 2022, 2'59"

L'atto di contaminazione di alcuni semi da parte di un oggetto tecnologico porta a una crescita mutata di una pianta. L'elemento naturale si stacca così dalle logiche visive bi-dimensionali, volteggia e si modifica volumetricamente in uno spazio non definito fino a dissolversi.

Negli ultimi decenni abbiamo assistito a una contaminazione tecnologica senza precedenti nei confronti della biosfera. Su questo tema l'elaborato è realizzato attraverso l'utilizzo di varie tecniche, che includono riprese, ripresa a passo uno, fotogrammetria e animazione 3D.

A technological artefact contaminates some seeds, thus leading to a mutated growth of a plant. The natural element detaches itself from two-dimensional visual logic, twirls, and changes volumetrically in an undefined space until it dissolves. In recent decades, we have witnessed an unprecedented technological contamination of the biosphere. On this theme, the work is made using various techniques, including live action, stop motion, photogrammetry, and 3D animation.



UN SOGNO, IO RICORDO

Chiara Cecchetto

Italia 2022, 1'59"

Un sogno, io ricordo describe il rapporto fra un fratello e una sorella e sul loro modo di ricordare affettuosamente l'infanzia passata insieme, trattando di perdita, paura e crescita. I due si ritrovano immersi in un mondo evanescente e talvolta opaco, dominato dal mare. Volendo riprodurre tramite sequenza d'immagini un sogno fatto una notte del 2020, ho optato per l'utilizzo di una tecnica, la monotypia, che rendesse al meglio l'idea di indefinita visiva propria di un sogno.

Un sogno, io ricordo describes the relationship of a brother and sister and how they fondly recall their childhood together. It deals with loss, fear, and growing up. The two find themselves immersed in an evanescent and at times opaque world dominated by the sea.

Wanting to create a visual version of a dream I had one night in 2020 through a sequence of images, I opted for the use of the monotype process, that would best give shape to the idea of visual indefiniteness typical of a dream.



RIPOS(T)O

Marco Ceccolini

Italia 2023, 2'25"

Il filmato tratta in chiave onirica e simbolica il fallimento dell'uomo occidentale e della sua idea di democrazia. Il personaggio depone se stesso in una grossa scatola che assomiglia a una bara. In coda all'animazione, la deposizione avviene di nuovo ma in una grande vasca d'acqua, visione allucinatoria della attuale tragedia mediterranea. Ho iniziato questa animazione in quinta liceo. Nasce come un esercizio ma successivamente ha preso significato pensando alle tragedie che avvengono nel Mediterraneo e alla nostra indifferenza.

The film deals in a dreamlike and symbolic way with the failure of Western man and his idea of democracy. The character lays himself down in a large box that resembles a coffin. After the animation, the deposition takes place again, but in a large water tank, a hallucinatory vision of the current Mediterranean tragedy. I started this animation in my last year at high school. It began as an exercise, but later took on meaning by thinking about the tragedies that occur in the Mediterranean and our indifference.



MAMA MITI

Michela Colorito

Italia 2023, 2'35"

Un corto animato che racconta la vita dell'attivista Wangari Maathai attraverso alcuni eventi cardine avvenuti durante la sua infanzia e intrecciati da un unico filo conduttore: la volontà di lottare per garantire a se stessa, alla sua famiglia e al mondo un futuro migliore, nel rispetto dei diritti civili e del pianeta. Attraverso una tecnica di animazione digitale ho deciso di raccontare Wangari con riferimento alle fiabe folkloristiche narrate dalle figure femminili della sua famiglia, che le hanno permesso di immaginare un "altrove" migliore per sé e per il pianeta. *An animated short film that describes the life of activist Wangari Maathai through a number of pivotal events that occurred during her childhood, interwoven by a single thread: the will to fight to ensure a better future for herself, her family, and the world, respecting civil rights and those of the planet. Using a digital animation technique, I decided to narrate Wangari with reference to the folk tales told by the female figures in her family, which allowed her to imagine a better 'elsewhere' for herself and the planet.*



LA MARMELLATA

Maddalena Contadini

Italia 2022, 0'54"

Una bambina senza testa cammina reggendo il proprio capo tra le mani. Poggiatolo a terra, vi sale sopra per raggiungere una mensola in alto e cerca a tentoni un barattolo di marmellata, che però precipita disastrosamente a terra. Con uno stile che omaggia la semplicità del tratto giapponese, ho voluto racchiudere in questo corto gli elementi più intimi che identificano la mia estetica. Ricordi d'infanzia e riflessioni del presente si tramutano in una scena di vita quotidiana che porta con sé sensazioni di leggerezza e inquietudine allo stesso tempo. *A headless girl walks holding her head in her hands. Placing it on the ground, she climbs on top of it to reach an overhead shelf and gropes for a jam jar, which falls disastrously on the floor. With a style that pays homage to the simplicity of Japanese drawing, in this short film I wanted to encapsulate the most intimate elements that identify my aesthetic. Childhood memories and present-day reflections are transformed into a scene of everyday life that evokes feelings of lightness and disquiet at the same time.*



DAYDREAMING
Maria Chiara Cuzzola
Italia 2022, 0'48"

In classe una bambina disegna sul foglio durante la spiegazione della maestra di matematica, che la coglie sul fatto. La bambina esce dalla classe imbronciata e trova una scopa appoggiata al muro, che come per magia si solleva da sé. Incuriosita la afferra e in un attimo vola via lontana perdendosi in un sogno a occhi aperti. Il corto si ispira a una vicenda della mia infanzia. Racconta di una bambina e di come la sua fervida immaginazione la porti via dalla monotonia della scuola. La tecnica usata è il rotoscopio digitale, mentre lo stile di colorazione è semplice ed essenziale.

During class, a little girl draws on a sheet during the maths teacher's explanation and is caught red-handed. The girl comes out of the classroom sulking and finds a broom leaning against the wall, which, as if by magic, lifts itself up. The intrigued child grabs it and in an instant flies away, losing herself in a daydream. The short film is inspired by a story from my childhood. It depicts a little girl and how her imagination can take her away from the monotony of school. The technique used is digital rotoscoping, while the colouring style is essential.



THINGS
Adina Enache, Oscar Renzi
Italia 2022, 3'53"

Il protagonista di *Things* vive la sua giornata tranquilla come tutte le altre, tra i suoi mille oggetti e faccende, con i suoi ricordi e le sue emozioni. Almeno finché un vicino infastidito dal suo stile di vita non chiama qualcuno che si possa finalmente occupare di lui.

Things è un corto disegnato foglio per foglio che racconta la capacità empatica nei confronti del prossimo e della diversità.

The hero of Things lives his daily routine as quietly as any day, among his thousands of objects and chores, with his memories and emotions. At least until a neighbour, annoyed by his lifestyle, calls someone who can finally take care of him. Things is a short film drawn cell after cell that depicts the capacity of empathy towards others and being different.



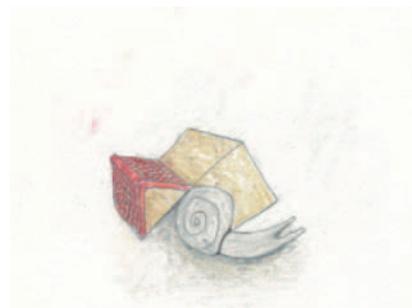
MAO MAO
Elio Ferrario
Italia 2023, 1'08"

Un bambino è nascosto dietro un cespuglio di lavanda e spia una donna che fa la doccia all'aperto, vicino a una legnaia.

Tratto da una storia vera, questo corto vuole raccontare la storia del postino anarchico Piero Naselli. Alla fine degli anni Settanta, spedisce migliaia di lettere in tutta Europa invitando gli spiriti liberi a raggiungerlo in Sicilia. Il corto è ispirato a un mio ricordo di infanzia. Tecnica: gouache.

A child is hiding behind a lavender bush. He spies on a woman taking a shower outdoors, near a woodshed.

Based on a true story, this short film tells the story of anarchist postman Piero Naselli. At the end of the 1970s, he sent thousands of letters all over Europe inviting free spirits to join him in Sicily. The film is inspired by a childhood memory of mine. Technique: gouache.



GUSCIO
Filomena Galvani
Italia 2022, 1'14"

Lei striscia fuori da una casa, che rimpicciolisce fino a starle nelle mani. Esce una chiocciola. Lei cammina tra tante piccole case. Si ferma, alza gli occhi e vede se stessa che guarda dentro la casetta che tiene in mano. Chiude il tetto e si mette in spalla la casa, ora uno zaino, e si allontana. Il progetto è nato da una ricerca di senso sul concetto di casa: la ragazza, la casa, la chiocciola sono degli archetipi. Per questo un riferimento è stato *Alice* di Jan Svankmajer. Ho disegnato ogni frame usando grafite e pastelli ad olio su carta.

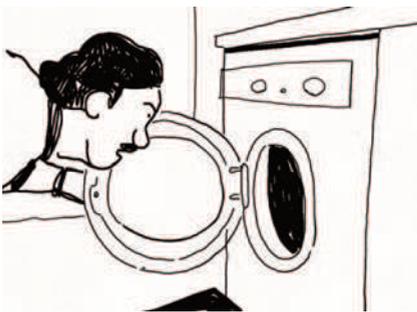
She crawls out of her home, which grows smaller until it fits her hands. A snail comes out. She walks in-between many small houses. She stops, looks up, and sees herself looking into the house she is holding in her hands. She shuts the roof and puts on the house like a backpack that it's turned into. The short came out of a research on the meaning of the concept of home: the girl, the house, the snail are archetypes. The work is influenced by Jan Svankmajer's Alice. I drew each frame with graphite and oil pastels on paper.



FIRST PERIOD
Carola Gatto
Italia 2022, 1'09"

Il primo ciclo per me è stato perturbante. Nel mio caso, il mio corpo mi si è scaraventato addosso senza preavviso. È una piccola morte che produce come conseguenza l'immettersi in un tempo nuovo e cadenzato, un evento traumatico e tuttavia consueto, che durerà per gran parte della vita. La pubertà è per tutt* una trasformazione, il ciclo mestruale è causa e conseguenza di questo mutamento per le persone con vagina. Condividere le proprie esperienze può arricchire il dibattito e la coscienza rispetto alle mestruazioni. Tecnica utilizzata: monotipia.

The first period for me was deeply troubling. In my case, my body was thrown at me without warning. It is a little death that results in entering a new time and rhythm, a traumatic and yet familiar event that will last for most of my life. Puberty is a transformation for everyone; the menstrual cycle is the cause and consequence of this change for people with vaginas. Sharing one's experiences can contribute to the discussion and awareness with regard to menstruation. Technique used: monotype.



DOVE SONO GLI OCCHIALI
Gianvo
Italia 2022, 0'51"

La vita di una persona miope è una condanna a una realtà opaca... quando si perdono gli occhiali.

Per la creazione del corto animato, realizzato con la tecnica del rotoscopio, mi ha ispirato l'epica del quotidiano, ovvero quella parte dimenticata di realtà che non ha voce e può essere raccontata attraverso la fantasia. Ciò che non trova spazio nelle nostre narrazioni giornalieri può nascondere scenari straordinari. O quantomeno comici.

The life of a short-sighted person means to be condemned to an opaque reality... when you lose your glasses.

For the creation of the animated short, made through the rotoscope, I was inspired by the epic of everyday life, that forgotten part of reality that has no voice and can be told through imagination. Whatever has no place in our everyday narratives can hide extraordinary scenes. Or at least comical ones.



POLY-NECRO-LOVE
Sara Andrea Gravino
Italia 2023, 0'56"

Il titolo è un'introduzione alla visione: una macabra rappresentazione del poliamore, spesso demonizzato, e include parafilie come la necrofilia. Il serpente non è solo una metafora fallica come potrebbe intendersi, ma soprattutto un prolungamento della protagonista che sente il bisogno di espandersi e creare nuovi legami. Il progetto parte dallo studio del fenomeno giapponese *Ero guro nansensu*. Pensato per essere inserito in un'antologia horror con visualizzazione su piattaforme di streaming. Il corto è stato realizzato in tecnica classica (frame by frame) con una frequenza di 12 frame per secondo.

The title is an introduction to vision: a macabre representation of often demonised polyamory, and includes paraphilias such as necrophilia. The snake is not just a phallic metaphor, but is above all an extension of the heroine, who feels the need to expand and create new bonds. The project departs from the study of the Japanese phenomenon Ero guro nansensu. Conceived to be included in a horror anthology to be viewed on streaming platforms. The short film was made with a classic, frame-by-frame technique, with a frequency of 12 frames per second.



GENESI
Lélie Lesage
Italia 2022, 2'51"

Dominati come siamo da un senso di separazione dalla natura, quest'animazione ci ricorda la nostra fusione con essa. Densa di simboli legati ai quattro elementi, si svolge in uno spazio atemporale, dove forse andiamo quando ci addormentiamo. Questo progetto è la mia prima animazione, nato da un forte bisogno di sfidare la percezione di superiorità dell'uomo sulla natura, e di sottolineare che ne facciamo parte. Lo stile della caratterizzazione del personaggio e della scenografia dà una qualità atemporale alla storia, che potrebbe essere una rappresentazione del nostro inconscio collettivo.

This work seeks to explore the cyclical nature of life, and our unison to nature, challenging our perceived separation from it. Packed with symbolism linked with the four elements, it's set in a timeless space, maybe where we go to when we fall asleep. It's my first animation, derived from the need to challenge the idea of man's superiority over nature and to claim that we are part of it. The style of characterization and setting gives a timeless quality to the story, potential image of our collective unconscious.



LA NEBBIA
Mauro Mangione
Italia 2022, 1'25"

Tra i colli nebbiosi di un paese indefinito, percorriamo il percorso di un uomo alla ricerca di qualcosa che non trova. La nebbia cela al protagonista (e anche allo spettatore) i luoghi, le azioni e l'oggetto smarrito. Riuscirà il nostro protagonista a trovare quel che cerca? Il corto è tratto da *La Nebbia*, racconto facente parte della raccolta *Il Polverone* di Tonino Guerra. Oggetto di ricerca è la nebbia che nasconde gran parte del racconto, sia visivamente che narrativamente. Attraverso tecniche digitali e tradizionali seguiamo il percorso del protagonista. Che ora in macchina e ora a piedi sfuma nella nebbia. *Among the misty hills of some country, we follow the path of a man in search of something he cannot find. The fog conceals from the hero (and from the spectator alike) places, actions, and the lost object. Will our hero manage to find what he is looking for? The short film is taken from La Nebbia, a short story from Tonino Guerra's collection Il Polverone. The object of the quest is the fog, which conceals most of the story, in both visual and narrative terms. We follow the hero, who keeps on fading in the fog, by way of digital and conventional techniques.*



HALF ASLEEP
Lorenzo Mauro
Italia 2022, 1'01"

«Poiché avevo danzato, la bella dama era incantata / Poiché avevo danzato, la splendente luna echeggiava / Proponendo un matrimonio, il dio scenderà / Rischiatarasi la notte, l'uccello chimera canterà» — *Making of a Cyborg*, Kenji Kawai È il mio primo cortometraggio animato, realizzato con disegni a matita su carta. Un tributo al film *Ghost in the Shell* attraverso una serie di immagini ispirate al testo della colonna sonora, qui arrangiata ad hoc ed eseguita con l'arpa. Ho provato a ricreare quelle atmosfere sospese che amo, quei silenzi che rapiscono la mia attenzione. *"When you are dancing, a beautiful lady becomes drunken. / When you are dancing, a shining moon rings. / A god descends for a wedding / And dawn approaches while the night bird sings."* *Making of a Cyborg*, Kenji Kawai *It is my first animation short, made with pencil drawings on paper. A tribute to the film Ghost in the Shell by way of images inspired by the lyrics of the score, now arranged on purpose and executed with a harp. I tried to recreate those frozen atmosphere that I love, those silences that enchant me.*



W LA PANDA 45
Martina Mirante
Italia 2022, 1'13"

Una Fiat Panda 45, senza guidatore, come un animale libero e matto sfreccia per le strade. La protagonista del corto è la mia auto. Il desiderio era di farla vivere, di poterla rendere indipendente e pazza così come ha fatto lei con me. Ho scelto la tecnica della grafite, un mezzo che mi lasciato agire sul foglio in modo istintivo e veloce. In alcuni tratti ho sciolto il grasso della grafite con dei medium che hanno inebriato l'odore del foglio di quel mix di sostanze chimiche a base d'olio tipiche delle officine. Ci tenevo inoltre che nel corto si sentissero i suoni del suo motore. *A driverless Fiat Panda 45 darts through the streets like a free and crazy animal. The protagonist of the short film is my car. The desire was to bring her to life, to make her as independent and wild as she did with me. I chose the graphite technique, a medium that let me work on the paper instinctively and quickly. In certain segments, I dissolved the graphite grease with mediums that intoxicated the sheet until it smelt like that mix of oil-based chemicals typical of repair shops. I was also keen on the sounds of her engine to be heard in my short.*



IL MONDO FUORI
Massimo Mosciatti
Italia 2022, 1'

In una tranquilla serata invernale, il nostro protagonista si sta dedicando al collezionismo di francobolli. Sorride, osservando gli esotici mondi che questi gli presentano dinanzi. All'improvviso, un violento terremoto provocato da una strana figura mette l'intera stanza a soqquadro. Ciò che mi ha spinto a realizzare il corto, tramite la tecnica del rotoscopio, è stata la volontà di esprimere la solitudine, una condizione nella quale a volte ci troviamo costretti, ma che spesso riusciamo ad aggirare, talvolta anche tramite l'utilizzo dell'immaginazione e della fantasia. *On a quiet winter evening, our hero is devoting himself to stamp collecting. He smiles, watching the exotic worlds they offer to him. Suddenly, a violent earthquake caused by a strange figure turns the whole room upside down. What prompted me to make the short film, using the rotoscoping technique, was the desire to express loneliness, a condition in which we sometimes find ourselves constrained, but which we often manage to circumvent, sometimes even through the use of imagination and fantasy.*



SCARABOCCHIO MENTALE

Adrian Negura

Italia 2022, 1'

Un viaggio dentro la mente di un artista alla ricerca dell'ispirazione, addentrandosi in un travolgente vortice di colori, simboli e scarabocchi, che si riveleranno essere un ponte tra la mente e la realtà del protagonista. In questo progetto d'animazione ho voluto rappresentare ciò che è lo scarabocchio per me: un dolce caotico insieme di pensieri e idee. Mi sono ispirato a numerosi video musicali animati, poiché amo il rapporto innato tra musica e immagine. Per realizzare il progetto ho dipinto con tempere su fogli A4, arrivando a un totale di 361 fogli finali.

A journey inside the mind of an artist in search of inspiration, delving into a whirlwind of colours, symbols, and doodles, which turn out to be a bridge between the mind and reality of the protagonist. In this animation project, I wanted to represent what the doodle is to me: a sweet chaotic mix of thoughts and ideas. I was inspired by numerous animated music videos, as I love the innate relationship between music and image. To make the project, I painted with tempera on A4 sheets, resulting in a total of 361 final sheets.



PINK MOON

Samuele Recchia

Italia 2022, 2'05"

Il corto segue dei piccoli fantasmi che si aggirano per diversi luoghi terrestri, fino a raggiungere la Luna Rosa nello spazio per ritrovarsi tutti insieme e festeggiare.

L'idea del corto animato è nata da una serie di 5 illustrazioni personali realizzate a pastello. Con l'animazione ho avuto modo di creare un percorso tra le illustrazioni; rappresentando lo spostamento dei fantasmi da un luogo ad un altro. Anche la colonna sonora ha un ruolo chiave nel video, con l'intento di dare ritmo e dinamismo alle varie sequenze.

The short follows little ghosts wandering around different places on earth, until they reach the Pink Moon in space and get all together to celebrate. The idea for the animated short came out of a series of 5 personal illustrations painted with crayons. Through animation, I was able to create a connection between the illustrations; representing the ghosts moving from one place to another. The soundtrack also plays a key role in the video, with the intention of giving rhythm and dynamism to the various sequences.



L'ABBANDONO

Ludovico Mossa, Laura Riccobono

Italia 2022, 2'54"

A seguito di un fortuito incontro d'amore, un uomo e una donna, fisicamente distanti, continuano a vivere la propria quotidianità insieme giocando a distanza una partita a scacchi che avrà la portata di una vita. L'ispirazione è rintracciabile nei quadri di Samuel Bak, in cui le pedine degli scacchi sono inserite in contesti surreali e metafisici; da qui l'idea di lasciare che i personaggi interagissero con le pedine, ingigantendole e modellandole. La scelta del bianco e nero enfatizza il carattere metafisico della storia, alternando tecniche digitali e pittoriche.

Following a fortuitous love encounter, a man and a woman, physically apart, continue to live their daily lives together by playing a long-distance chess game that will have the scope of a lifetime.

The inspiration can be found in Samuel Bak's paintings, in which the chess pieces are set in surreal and metaphysical contexts; hence the idea of having our characters interact with the pieces, scaling up and morphing them. The choice of black and white emphasises the metaphysical quality of the story, alternating digital and painting techniques.



Questo video assemblato con materiale fotografico e video è un collage visivo dove il profumo Xerjoff si esalta attraverso una sinestesia di forme e colori.

Made of photographic and video material, this video is a visual collage that serves to enhance the Xerjoff perfume through a synaesthesia of shapes and colours.

XERJOFF

Donato Sansone

Italia 2022, 0'56"



STREET FIGHTER Donato Sansone

Italia 2022, 1'11"

Il cortometraggio è ispirato da un videogioco anni Ottanta ed è un lavoro di mash-up dove ho messo insieme, con un'operazione di compositing, video footage di varia natura provenienti da fonti diverse. Assemblati in un contesto diverso, risulta che diversi atleti di pugilato o altro prendono a pugni delle automobili distruggendole.

The short film is inspired by a 1980s video game and is a mash-up work where I put together, in a compositing operation, video footage of various kinds from different sources. Assembled in a different context, the result is that various boxers or other athletes punch cars and destroy them.



I NOSTRI GIORNI Donato Sansone, Enrico Bisi

Italia 2022, 3'46"

Il videoclip girato col regista Enrico Bisi è un viaggio visivo che abbraccia frammenti della nostra storia, attraverso emozioni, ricordi, sentimenti. Gioia e tristezza, tragedia e consolazione, vita e morte.

The music video filmed with director Enrico Bisi is a visual journey that embraces fragments of our history, through emotions, memories, and feelings. Joy and sadness, tragedy and consolation, life and death.



IL BAMBINO Marco Smorta

Italia 2023, 1'01"

Il bambino rientra in una serie intitolata "Respiro", inserita sua volta in una cornice più ampia: "Abisso", il mio progetto generale. Vi si rappresenta l'anima di un infante, forse appena nato, che istintivamente respira, emanando quello che nell'antico pensiero greco è lo pneuma, il soffio vitale. Mediante la rappresentazione di animali marini che fuoriescono dal soggetto, oltre a raffigurare le singole emozioni che si celano in noi e che escono fuori (come le creature abissali), si coglie la profondità del respiro mirando ad inglobare il visitatore-uditore. Il bambino is part of a series entitled 'Breath', itself part of a larger framework: 'Abyss', my overall project. It depicts the soul of an infant, perhaps a new-born, who instinctively breathes and emanates what in ancient Greek thought is pneuma, the breath of life. Through the representation of sea animals spilling out of the subject, besides depicting the individual emotions that are concealed within us and spill out (like deep-sea creatures), the depth of the breath is captured, aiming to absorb the visitor-hearer.



NEL SOGNO DI TURNER Misho Stojanovski

Italia 2022, 0'30"

Due treni corrono sullo stesso binario e si scontrano, creando un'esplosione che desterà l'artista dal suo sogno. Sono stato ispirato da un dipinto di William Turner. Turner nella mia animazione sta sognando un'esplosione simbolica: i due treni rappresentano il conflitto tra arte contemporanea e arte del passato. Con la tecnica dell'animazione tradizionale ho dipinto con colori acrilici su carta.

Two trains run on the same track and collide, creating an explosion that wakes up the artist from his dream.

I was inspired by a painting by William Turner. In my animation, Turner is dreaming of a symbolic explosion: the two trains represent the conflict between contemporary art and art of the past. Using a conventional animation technique, I painted with acrylic colours on paper.



DENTRO BLU, ARANCIO FUORI

Gabriele Templorini

Italia 2022, 0'57"

Un ragazzo esce di casa e nel tragitto s'imbatte in un individuo identico a sé. Decide di cambiare strada, ma presto si ritroverà a fuggire dal suo doppio, girando attorno a un' indefinita struttura cubica fino a quando entrambi si fermeranno per fondere i propri corpi liquefatti. *Dentro blu, arancio fuori* riprende uno strano incontro accaduto durante la pandemia, ossia il percorso di un individuo verso l'accettazione di ogni aspetto della sua personalità. Questa lotta interiore è evidenziata dall'uso di tonalità complementari. La tecnica è quella del rotoscopia digitale.

A boy leaves home and, on his way, runs into someone identical to himself. He decides to change course, but soon finds himself running away from his double, circling repeatedly around an undefined cubic structure until they both stop and merge their liquefied bodies. Dentro blu, arancio fuori takes inspiration from an encounter that occurred during the pandemic: the journey of an individual towards acceptance of every aspect of their personality. This inner struggle is emphasised by the use of complementary shades. The technique used is digital rotoscope.



GARLO THE GARLIC

Stefano Zappia

Italia 2023, 1'10"

Garlo, un aglio solitario, abitava in un angolo remoto della cucina e si sentiva abbandonato dagli altri vegetali a causa del suo odore troppo pungente e del suo aspetto poco seducente.

L'intenzione del cortometraggio è trasmettere un messaggio di speranza e di scoperta di sé stessi, perché anche il più umile degli ingredienti può rivelarsi straordinario e prezioso e la diversità può insaporire la vita.

Garlo, a lonely garlic, lived in a remote corner of the kitchen and felt abandoned by the other vegetables because of its too pungent smell and unattractive appearance.

The intention of the short film is to convey a message of hope and self-discovery, because even the humblest of ingredients can turn out to be extraordinary and valuable, and diversity can add flavour to life.



Corti in Mostra
Focus Igor Imhoff



Il cinema di Igor Imhoff

Pierpaolo Loffreda

Igor Imhoff, pugliese d'origine, residente a Venezia, docente dell'Accademia di Belle Arti di Urbino, ha una lunga e qualificata esperienza d'autore alle spalle, e la vive nel presente (non solo da artista, ma anche come ideatore di programmi e sviluppatore di videogiochi), sperimentando nuove forme espressive sulla base di una radicata consapevolezza culturale.

Le sue sono soprattutto elaborazioni pittoriche digitali in 3D, realizzate impiegando gli strumenti a disposizione oggi, ma a partire da suggestioni fra le più antiche al mondo: le pitture rupestri del Paleolitico. Circa 40.000 anni fa i nostri predecessori (Homo Sapiens, identici a noi) iniziarono a dedicarsi all'espressione artistica, in ampie grotte che fungevano da templi misterici e insieme da "sale di spettacolo". Sulle pareti di quegli ambienti, illuminate da torce, tratteggiavano disegni e pitture evocative. Alcune comprensibili anche a noi ora: grandi animali da preda, belve, figure antropomorfe, anche in lotta fra loro; altre di natura strettamente simbolica: orme di mani, spirali, croci e altri segni, difficilmente intelleggibili, ma che comunque ritroviamo ancora oggi nell'arte dell'Africa Nera (da cui tutti proveniamo). È ben comprensibile il fascino di tutto ciò (un flusso vitale ininterrotto), anche tenendo conto che forse si può prefigurare in queste forme espressive ancestrali l'idea e la pratica delle immagini in movimento. Alcune figure rinvenute nelle grotte, infatti, sono disposte in modo tale da dare, grazie all'illuminazione, l'illusione di una loro mobilità. Lo stesso autore si è soffermato sul rapporto fra segno primordiale e concezione delle immagini in movimento nelle pitture rupestri: «Mani, figure umane e animali, segni misteriosi tracciati sulle volte delle grotte e realizzati migliaia di anni fa rimandano ed evocano un grandioso universo immaginario di momenti di vita reale e vissuta o avvenimenti fantastici che rivelano la natura, le ansie e una ricerca di sacralità. (...) Le pitture primitive sono intrise di movimento. Non sono mai statiche e sempre rappresentate nel compiere un'azione. Gli animali corrono o dimostrano il loro vigore. La reiterazione dei segni non è un gioco prospettico, bensì la dimostrazione di un moto, forse universale, nel quale i segni sono disposti in modo tale da sembrare dei fotogrammi di un film».

Queste forme influenzano, nel cinema di Igor, la dimensione immaginativa resa possibile dal digitale. Soprattutto sono alla base della deformazione intesa come percorso gnoseologico (che mira alla conoscenza), secondo una formulazione elaborata per primo da Carlo Emilio Gadda (cfr. *Meditazione milanese*, 1928). Il grottesco fa i conti, in questi film, con apparati visionari e concezioni distopiche (d'altra parte viviamo nel paese della strage di Ustica, e nel mondo che vide uccidere Sacco e Vanzetti, come l'autore ci ricorda) e miti ancestrali. Che partono proprio da quelle invenzioni "primitive": l'arte dei nostri avi aveva infatti una motivazione concreta, come quella degli africani di ieri e di oggi. Era "utile" per fare, per cercare di ottenere qualcosa. Altra fonte ispirativa del cinema di Igor, che ci è molto cara, è quella

offerta dal cyber punk, a partire da *Ranxerox*, serie a fumetti ideata da Stefano Tamburini in collaborazione con Tanino Liberatore e Andrea Pazienza (pubblicata inizialmente su «Cannibale» nel 1978, e poi su «Frigidaire» dal 1980). Ricordiamo anche che *Blade Runner* di Ridley Scott/Philip Dick è del 1982, e che *Scanners* e *Videodrome* di David Cronenberg sono, rispettivamente, del 1981 e del 1984 – begli anni per l'immaginazione! E poi i Dauni: una popolazione italica pre-romana, che ha vissuto nel territorio dell'attuale provincia di Foggia dall'VIII al V sec. a.C. La loro raffinata cultura scultorea (espressa in raffigurazioni simboliche originali rinvenibili anche altrove, successivamente, a testimonianza di come facciamo parte di un unico grande popolo, dagli archetipi comuni) evoca suggestioni soprattutto nel film *Anafora*: figure fantastiche, fantasmi rielaborati attraverso la specificità del digitale. Infine il cinema delle avanguardie storiche degli anni '20 sembra, nei lavori di Imhoff, un riferimento costante. Tutto ciò, compresi i simboli arcaici, le metamorfosi, il fuoco e il colore, la circolarità del tempo (la spirale: uno degli elementi più antichi e radicati nella cultura umana), riesce a tenersi insieme proprio attraverso l'elaborazione digitale. Dice l'autore: «Grazie al contributo della immagine finalmente in movimento, del cinema e delle sperimentazioni ad esso collegate, è possibile rileggere le arti primordiali in una chiave nuova, magari ardita, dove appare evidente la volontà di descrivere, più che gli avvenimenti, il movimento e l'azione. Il segno ha un significato più profondo». Ed è proprio questa capacità di combinare sinteticamente, grazie agli strumenti informatici delle nuove tecnologie, riferimenti antichissimi con la dimensione di un futuro possibile, che ci sembra il tratto distintivo dei film di Igor, e insieme uno dei modi più interessanti di vivere la contemporaneità.



Bleed

The Cinema of Igor Imhoff

Pierpaolo Loffreda

Igor Imhoff, hailing from Apulia, lives in Venice and teaches at the Urbino Academy of Fine Arts. He is an established top-notch author who works not only as a visual artist but also as a software designer and video game developer, experimenting with new expressive forms based on a deeply-rooted cultural awareness.

He makes mostly 3D digital pictorial works by way of innovative technological instruments taking inspiration from the most ancient suggestions in history, i.e., Palaeolithic cave paintings. Around 40,000 years ago, our predecessors (*Homo Sapiens*, just like us) began to practice artistic expression, in large caves that worked at once as temples of mystery cults and 'exhibition venues.' On the walls of those locations, lit by torchlights, they would outline drawings and evocative pictures. Some of them we can still understand now: big predators, wild beasts, anthropomorphic figures, sometimes fighting scenes; others have a strictly symbolic nature, such as handprints, spirals, crosses, and other signs difficult to interpret but still found in the art of Sub-Saharan Africa (from where we all come). The fascination all this still exerts is understandable – an unbroken vital flow – also keeping in mind that these ancestral expressive forms may have foreshadowed the notion and practice of moving images. Some of the pictures found in the caves actually are arranged in such a way as to give the illusion of motion, thanks to the lighting. Imhoff himself has commented on the relationship between primordial sign and notion of moving images in cave paintings: "Hands, human and animal figures, mysterious signs drawn on the domes of the caves, made thousands of years ago, refer to and evoke a grandiose imaginary universe of moments of real, everyday life or events of fantasy revealing the nature, anxieties, and search for sacredness. (...) Primitive paintings are permeated with motion. They are never static: they always represent an action in the making. Animals are running or showing off their strength. Sign reiteration is not a play of perspectives, but the demonstration of a possibly universal motion in which the way signs are arranged is reminiscent of film frames."

In the cinema of Igor, these forms have influenced the imaginative dimension that the digital made possible. In the first place, they form the basis of deformation intended as a journey towards knowledge, according to Carlo Emilio Gadda's formulation, who was the first to assert this view (see *Meditazione milanese*, 1928). In Imhoff's films, the grotesque deals with visionary frameworks and dystopic conceptions (we live in the country of the Ustica massacre and the world where Sacco and Vanzetti were killed, reminds the artist) as well as ancestral myths. They indeed depart from those 'primitive' inventions: our ancestors' art was actually grounded in concrete facts, like that of ancient and modern-day Africans. It was 'useful' to do something, to try and obtain some result. Another source of inspiration for the cinema of Imhoff, one that we cherish, is cyberpunk, beginning with *RanXerox*, the comic series conceived by Stefano Tamburini and made in collaboration Tanino Liberatore and Andrea Pazienza (it was initially published in *Canibale*, 1978, and in *Frigidaire* from 1980). Let us point out that Ridley Scott's (*Philip K.*

Dick's) *Blade Runner* is dated 1982, and David Cronenberg's *Scanners* and *Videodrome* respectively 1981 and 1984 – great years for imagination! Add the *Daunians*: a pre-Roman Italic population that inhabited a region mostly coincident with the current province of Foggia from the eighth to the fifth century BC. Their refined sculpture expressed original symbolic depictions – later to be found also elsewhere, a testimony to the fact that we are one large people with shared archetypes – and evokes fantasy figures, especially in Imhoff's film *Anafora*, with its ghostlike creatures recreated thanks to the digital approach. Another constant reference to be found in Imhoff's works seems to be the cinema of the historical, 1920's *avant-gardes*. All of these components, including archaic symbols, metamorphoses, fire and colour, and circular time (the spiral: one of human culture's most ancient and most deep-rooted shapes) holds together precisely thanks to digital processing. In the artist's words, "Owing to the finally moving image, to cinema, and related experimentations, it is now possible to reinterpret ancestral art with a new, possibly daring angle, speculating that underlying the pictures is a willingness to describe less events than motion and action. The sign has a deeper meaning." It is this capacity of combining synthetically – thanks to the new technologies – *primaeva* references with the dimension of a potential future that seems to be the trade mark of Igor Imhoff's films, along with one of the most interesting ways of living the *Zeitgeist*.



Anafora

Intervista a Igor Imhoff

Pierpaolo Loffreda

Quale è stata la tua formazione culturale?

Dopo una formazione tecnica e un anno universitario in informatica, ho proseguito e concluso i miei studi all'Accademia di Belle Arti, studiando pittura. Contemporaneamente sviluppavo e ideavo videogiochi.

E il tuo percorso artistico come si è sviluppato?

Il percorso è stato decisamente strano: mi sono avvicinato all'Accademia per avere una base più solida per la proposta grafica dei progetti videoludici, nel frattempo ho scoperto la pittura (nel senso più tradizionale del termine), l'amore per le pitture rupestri e le simbologie a loro annesse. Solo dopo aver concluso gli studi, per puro capriccio, ho deciso di miscelare le esperienze per costruire dei quadri animati, dove il segno dipinto può prendere vita ed emettere suoni. Da quel momento è stato un continuo sperimentare attorno all'immagine in movimento nelle sue forme più disparate: dal video clip all'installazione immersiva.

Partendo dal concetto borgesiano, secondo il quale «Ogni autore inventa i suoi predecessori», quali autori e tendenze ritieni che ti abbiano suggestionato o influenzato di più, e come pensi di averli fatti rivivere?

Possiamo proprio partire da Borges, che ha suggestionato non poco la mia ricerca (penso ai *Giardini che si biforcano*, tra i tanti). In generale ho sempre attinto da varie fonti: soprattutto alcuni testi di René Guenon o Elémire Zolla e altri, mi hanno aiutato a dare un senso al mio lavoro. Sono attratto dall'arte primordiale, dalla sua estrema sintesi e dalla ambiguità delle interpretazioni che noi «contemporanei» possiamo farne. Riguardo alle arti visive sicuramente mi interessano le avanguardie, e in generale tutta l'esperienza dell'arte informale. Ho considerato tantissimi artisti nella mia formazione, ma al volo (e senza un ordine) direi: Tapiès, Kentridge, Malevi, Fischinger, McLaren, Cuba, Gondry e una infinita lista di opere e lavori. Ad ogni modo fagocito di tutto. Ho trovato spesso idee nei video clip, nel cinema di animazione ed ovviamente nei videogiochi. Nel mio lavoro cerco sempre di adattare più esperienze e immaginari al mio modo di vedere. Sicuramente mi attraggono più le parole e i segni, che di volta in volta dispongo su una linea temporale. L'immagine arriva sempre dopo.

Come concepisci il rapporto immagini/sonoro?

Non è facile dare una risposta. Negli ultimi anni il mio lavoro si è legato ai video clip o agli spettacoli dal vivo; quindi ho un'esperienza piuttosto varia, e molto spesso preparo le immagini affinché siano animate (suonate?) dal vivo.

In generale, soprattutto nell'animazione, il suono è il primo elemento che consi-

dero: non può esistere un segno o un movimento senza che abbia una voce. In tanti casi ho composto io il sonoro, considerandolo parte integrante del segno disegnato. Definisco ciò che faccio una sorta di pittura aumentata, dove mi preoccupo non solo di dare una forma, ma anche di combinare movimento e voce.

Puoi spiegarci perché ti definisci "software artist"?

"Software artist" perché conoscere gli applicativi e le loro caratteristiche è parte integrante del mio lavoro. La tecnica e le strategie operative si poggiano su habitat fatti di programmi e algoritmi. Ci si abitua a ragionare su uno schema che non è sempre «analogico».

Come combini la produzione espressiva con la didattica nelle Accademie di Belle Arti? E come vedi orientarsi gli studenti fra le nuove tecnologie?

Spero di essere sintetico. Posso considerare in due modi l'attività didattica. Da una parte si insegna quello che si fa nel proprio lavoro, per cui la didattica è sempre varia e orientata non solo a spiegare le tecniche, ma anche a raccontare come risolvere problematiche e i rapporti umani. Si trasmette un'esperienza più completa e più coinvolgente. Dall'altra parte il punto di vista degli studenti e il loro approccio è fonte di idee e di ispirazione. Spesso ho messo in pratica nel mio lavoro le suggestioni recepite durante le lezioni. Per questo trovo molto stimolante l'attività didattica e formativa in entrambe le direzioni. Quando posso cerco di lavorare con i miei allievi. A proposito del rapporto studenti/nuove tecnologie, anche in questo caso è difficile esprimere un parere. Per quanto siano «nativi digitali», molti sono insicuri e poco inclini a provare, perdendo così gran parte del potenziale che oggi è possibile. L'avanzamento tecnologico è tale che di fronte ad un applicativo siamo tutti impreparati, quindi l'unica differenza la fa, forse, un minimo di esperienza/malizia e sicuramente il desiderio di sperimentare anche con uno sguardo critico rispetto a questi strumenti. Quando gli allievi superano questa insicurezza, si sovverte il rapporto studente/insegnante e il lavoro diventa stimolante ed estremamente formativo.

Igor Imhoff Interview

Pierpaolo Loffreda

What was your cultural education like?

Following technical training and one year in IT at university, I continued and completed my studies at the Academy of Fine Arts, majoring in painting. At the same time, I developed and conceived video games.

And how was your artistic journey?

I had the strangest career: I went to the Academy to acquire a solid basis for the graphics of my video game projects. Thus, I discovered painting – in the traditional sense – and then the love for cave paintings and their symbology. Only after completing my studies, out of mere whim I decided to mix these experiences and create animated paintings in which the painted sign can take life and emit sounds. From that moment onwards, I have never ceased experimenting with the moving image in its many different forms, from music videos to immersive installations.

Departing from the notion announced by Borges that "every writer creates his own precursors," which authors and movements have had more influence on you, and how do you think you gave them a new life?

*We could actually depart from Borges, who has had a strong impact on my research (I am thinking of *The Garden of Forking Paths*, among others). In general, I have always taken inspiration from several sources; especially certain writings by René Guenon or Elémire Zolla and others have helped give a direction to my work. I am attracted to primordial art, to its extreme synthesis, and the ambiguousness of the interpretations that we, in our present, manage to make of it. Regarding the visual arts, I am mostly interested in the avant-gardes, and in general in all pictorial Informalism. I have focused on so many artists throughout my education, but on the fly (and without any order), I'd say: Tapiès, Kentrige, Malevich, Fischinger, McLaren, Cuba, Gondry, and an endless list of works. Anyhow, I hoover up all sorts of things. I have often found ideas in music videos, animated films, and of course in video games. In my work, I always try to adapt diverse experiences and imaginaries to my worldview. Surely, I am more attracted to words and signs, that I arrange on a timeline in turns. The image always arrives at a later stage.*

How do you conceive the image/sound relationship?

It's not easy to give an answer. In the past few years, my work has developed deeper ties with music videos or live shows; therefore, I have a varied experience, and very often my images are set to be animated (played?) live.

In general, and especially with animation, sound is the first element that I consider; there cannot be a sign or a motion without it having a voice. In several cases, I composed the sound too, as I consider it part and parcel of drawing signs. I define this kind of activity

a sort of augmented painting, where my concern is not only of giving shape, but also of combining motion and voice.

Can you explain why you define yourself as a 'software artist'?

I am a software artist to the extent that knowing application software and its characteristics is an integral part of my work. Technique and operative strategies lie on habitats made of programmes and algorithms. You get used to reasoning in terms that are not necessarily 'analogue' ones.

How do you manage your work as an artist along with that as a teacher at fine arts academies? How do students cope with new technologies in your opinion?

I'll try to be brief. I can approach my educational activity in two ways: on one hand, you can teach what you do in your work; in this way, classes are varied and oriented not only towards explaining techniques, but also including how to resolve problems and human relationships. You convey a thorough and more involving experience. On the other hand, the point of view of the students and their approach is a source of ideas and inspiration. I have often put to practice the suggestions that came up during classes. Therefore, in my opinion teaching and training are deeply stimulating both ways. Whenever I can, I try to work with my pupils. As regards the students/new technologies relationship, it's one more issue where it is difficult to express an opinion. Despite they are 'digital natives', many of them are insecure and scarcely inclined to trying things out, thus missing a large part of the potential that is now available. Technological advance is so fast that we are all unprepared for a new application; what makes the difference is, perhaps, some experience/cunning and, surely, the desire of experimenting, also keeping a critical eye on these instruments. When pupils overcome this insecurity, the teacher/learner relationship is subverted and working becomes stimulating and deeply effective.

Sviluppatore di videogiochi a 16 bit e poi artista digitale, si occupa prevalentemente di immagine in movimento e sperimentazione visuale. La sua ricerca coniuga con passione elementi primitivi, simbolici e antropologici all'arte digitale, che si dirige energicamente verso un gusto d'avanguardia. Numerose sono le dicotomie e il suo lavoro ne brilla di conseguenza. La sintetica immagine di *Small White Dot*, fino alle figure arcaiche della sua serie *Percorsi*; dall'opera rupestre di *Anafora*, concepita come un'installazione interattiva, fino alla collaborazione con il Polo Museale Veneto, dove le pitture rupestri sono abbinata a sperimentazioni del pre-cinema di Muybridge e Duchamp: diversi lati dello stesso eterno bisogno umano di rappresentare il mondo e trovare un compromesso per conviverci. La ricerca è dedicata alla sperimentazione in tutte le sue forme, dal 2D al 3D fino al VR immersivo. La produzione si alterna tra video di animazione e progettazione di opere interattive, spaziando dal videomapping alle performance teatrali. Numerose le mostre e le partecipazioni a festival, mostre in Italia e all'estero, nelle quali ha ottenuto spesso riconoscimenti. Attualmente è docente di Applicazioni digitali per l'arte e Linguaggi multimediali, presso l'Accademia di Belle arti di Urbino e Tecniche di Animazione digitale, presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. È anche docente di Effetti speciali e VR al Master di I livello of Fine Arts in filmmaking presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.



Kurgan

A 16-bit video game developer and later digital artist, Igor Imhoff works mainly with moving images and visual experimentation. His research passionately combines primitive, symbolic, and anthropological elements with digital art, energetically driven towards an avant-garde taste. In his work several dichotomies can be found, and the result is exponentially brilliant. The synthetic image of *Small White Dot* vs. the archaic figures of his series *Percorsi*; *Anafora*, reminiscent of cave paintings but conceived as an interactive installation, vs. the collaboration with the Polo Museale Veneto, where cave paintings are paired with the pre-cinema experiments of Muybridge and Duchamp; it's different sides of the same eternal human need to represent the world and find a compromise to live with it. Imhoff's research is focussed on experimentation in all its forms, from 2D to 3D, to immersive VR. His production alternates between animation video and design of interactive works, ranging from video mapping to theatrical performances. Numerous exhibitions and participations in festivals and shows in Italy and abroad, in which he has often garnered awards. He currently teaches Digital Applications for Art and Multimedia Languages at the Academy of Fine Arts in Urbino as well as Digital Animation Techniques at the Academy of Fine Arts in Venice. He also teaches Special Effects and VR at the Fine Arts in Filmmaking first-level Professional Master's Programme at Ca' Foscari University in Venice.

Programma

- 2009, *Percorso #0008-0209*, (con musiche di Igor Imhoff), 5'35"
- 2012, *Planets*, (con musiche di Igor Imhoff), 9'16"
- 2013, *Kurgan*, (con musiche di Igor Imhoff), 5'04"
- 2017, *Anafora*, (con musiche di Michele Del Prete), 19'18"
- 2020, *Bleed*, (con musiche di Konstantin Dellos), 4'40"
- 2020, *Wild Times*, (con musiche di Konstantin Dellos), 4'50"
- 2022, *Lettera di Sacco al figlio*, 7'19"
- 2022, *You Will Never Know My Name*, (con musiche di Konstantin Dellos), 4'18"



Vedomusica



Luca Pacilio

Giunta al suo terzo anno, la sezione Vedomusica continua a proporsi come un termometro delle tendenze in atto, un'istantanea credibile del panorama nostrano del videoclip musicale. E la constatazione sul campo di quella che è l'attuale nomenclatura registica sulla quale questo linguaggio breve può contare nel nostro paese. Abbiamo scelto venti titoli allargando il più possibile il campo, considerando esperienze artistiche diverse per genere e produzione (si va dal *mainstream* sanremese all'indie, per arrivare alla vera e propria nicchia) e in questo modo rintracciare altrettante griffe, videomaker che, in relazione all'eterogeneità della proposta musicale, approcciassero il discorso di tradurre in immagini la musica in modo variamente creativo. L'obiettivo è di rappresentare tanti sguardi e modi di declinare un linguaggio che, intercettando spirito del tempo e temi dominanti, cerca la sintonia con lo spettatore, guarda l'attualità da angolazioni inaspettate, certifica immaginari, aggiorna dispositivi, rinnova formule, sperimenta tecniche. La selezione si ridurrà – con tre scelte fatte dal pubblico, attraverso le storie di Instagram, e tre del comitato di selezione – ai sei titoli presentati durante le serate festivaliere: tra essi una giuria di qualità designerà il vincitore.

Anche quest'anno, poi, Vedomusica offre un focus dedicato a un videomaker italiano. Dopo l'omaggio a Uolli e a Luca Lumaca, il protagonista del percorso retrospettivo sarà Simone Rovellini.

On its year #3, the Vedomusica sidebar continues to act as a thermometer of trending music and video, offering a reliable snapshot of the Italian scene of music videos. Also, it's a radar that picks up the names of directors who currently contribute to the language of this short form in Italy. We chose twenty titles broadening the horizon as much as possible, taking into account different genres and production approaches – from Sanremo mainstream to indie, including actual niche products – and thus find as many brands, i.e., video makers who relate to the diversity of the musical proposal and tackle their work of turning music to images in equally varied creative manners. The goal is to represent so many gazes and ways of adapting a language that, intercepting the spirit of the times and dominant themes, seeks harmony with the viewer, looks at current events from unexpected angles, certifies imaginaries, updates devices, renews patterns, and experiments with techniques. The shortlist will be decided by the audience, who gets to choose three videos through Instagram stories, and the selection committee, who vote for another three. The resulting six titles will be presented during the festival evenings, and a qualified jury will designate the winner.

This year too, Vedomusica offers a Focus on an Italian video maker. Following those on Uolli and Luca Lumaca, the protagonist of this retrospective is Simone Rovellini.

PARE (27/06/2022) 2'45"
Ghali feat. Madame
diretto da Davide Vicari

BROMANCE (01/07/2022) 3'02"
Sem&Stenn
diretto da Salvatore Puglisi

QUATTRO PARETI (04/08/2022) 6'35"
Arssalendo
diretto da Giada Bossi

STORIA (15/09/2022) 3'05"
RAGAZZAcd feat. Rachele Bastregghi
diretto da Alessandro Baronciani

I NOSTRI GIORNI (16/09/2022) 3'46"
Andrea Laszlo De Simone
diretto da Enrico Bisi, Donato Sansone

TUTTI I MIEI RICORDI (28/09/2022) 3'22"
Marco Mengoni
diretto da Roberto Ortu

THE LONELIEST (12/10/2022) 4'47"
Måneskin
diretto da Tommaso Ottomano

VIALE SANTISSIMA TRINITÀ (12/10/2022) 6'15"
Post Nebbia
diretto da Giorgio Cassano, Bruno Raciti

FORTEFRAGILE (20/10/2022) 4'24"
Meg
diretto da Bianca Peruzzi

FRECCIA (06/12/2022) 3'39"
CLAVDIO
diretto da Riccardo Sergio, Gabriele Skia

IMPORTANTE (13/12/2022) 3'48"
Marracash
diretto da Ludovico di Martino

L'ISOLA DELLE ROSE (27/01/2023) 3'09"

Blanco
diretto da Simone Peluso

SOLE DEI SENSI (31/01/2023) 5'01"

Riccardo Morandini
diretto da Uolli

MARE DI GUAI (08/02/2023) 3'22"

Ariete
diretto da Enea Colombi

DUE (08/02/2023) 3'53"

Elodie
diretto da Giampaolo Sgura

SPLASH (09/02/2023) 3'42"

Colapesce, Dimartino
diretto da Zavvo Nicolosi, Giovanni Tomaselli

TANGO (09/02/2023) 3'45"

Tananai
diretto da Olmo Parenti

CRYSTAL BALL (21/02/2023) 3'34"

Verdena
diretto da Roberto Saku Cinardi

LA CROCIATA DEI BAMBINI (24/02/2023) 7'19"

Vinicio Capossela
diretto da Stefano Ricci (collaborazione di Ahmed Ben Nessib)

1312 (28/03/2023) 2'57"

Dani Faiv feat. Disme, Vaz Tè
diretto da Giammarco Boscariol, Davide Piras



Vedomusica
Focus Simone Rovellini



INTERVISTA A SIMONE ROVELLINI

Luca Pacilio

*Nel panorama videomusicale italiano la tua videografia è un'oasi di originalità che, anche quando guarda a generi tradizionali, lo fa per reinventarli, ridefinirli. Come hai iniziato? Avevo girato un cortometraggio, *C'est la vie*, diverso dai video musicali successivi, un'opera che ho impiegato anni a completare perché messa a punto in maniera solitaria, occupandomi di tutto, scovando oggetti, rovistando negli armadi di mia nonna. Quando mi sono trasferito a Milano ho iniziato a frequentare ambienti nuovi e stimolanti e, avendo conosciuto art director e scenografi, ho compreso che l'estetica dei miei lavori poteva essere curata da persone che, avendo maturato un gusto e una cultura nel campo, si occupassero specificamente di quell'aspetto e fossero in grado di operare scelte forti.*

I tuoi primi lavori si rapportano alla realtà per come rimandata dalla televisione, da Internet, dai brutti video di YouTube, dai contributi fanmade o dagli slideshow. Erano dei video-collage che giustapponevano frammenti di varie sottoculture. Come sei arrivato a questo immaginario kitsch così definito e articolato?

Quello che confluiva nei miei video era il risultato della cultura dei club che frequentavo a Milano e del lavoro che ho svolto per realtà come «Toiletpaper Magazine», un'esperienza che ha cambiato il mio modo di raccontare l'immaginario pop e che credo abbia reso il mio lavoro più sintetico, meno massimalista. Fondamentale per me è stato frequentare il Glitter Club: lì in discoteca, ogni sabato sera, c'era un live show che omaggiava, con un'attitudine che definirei punk più che kitsch, il fenomeno culturale della settimana, un'esperienza fondamentale che penso abbia formato la mia estetica nelle sue manifestazioni più dissacranti.

In Retina fai una cosa che ritrovo molto nei tuoi lavori: prendi un apparato retorico – quello legato alla rappresentazione del sesso sado-maso e delle tossicodipendenze – e lo ribalti applicandolo a un ambito che con esso si pone in forte contrasto, quello dei pupazzi infantili. Quella è la vera collezione di orsetti di quando ero bambino e, in qualche modo, quel video mi sembra una dimostrazione di affetto nei loro confronti. È semplicemente un modo diverso di giocare: con il solito gruppo di amici ci veniva automatico trasferire il nostro umorismo spinto e "sbagliato" dentro un videoclip: il risultato ovviamente è un'iperbole.

Siete stati dei pionieri, perché lanciavate in rete dei contenuti che nascevano da un'esigenza creativa che non era legata strettamente alla promozione di un brano musicale, distanziandovi dalle logiche tradizionali del videoclip.

Quei video li avremmo fatti in ogni caso; c'era internet, c'era Facebook e noi usavamo quei canali per proporre le nostre cose. Ci veniva molto naturale usare questo tipo di mezzi e proporci in quella chiave.

E hai portato nel videoclip italiano un immaginario queer, qualcosa che, in quell'ambito, non si era mai visto, non in quel modo. Ne eri cosciente?

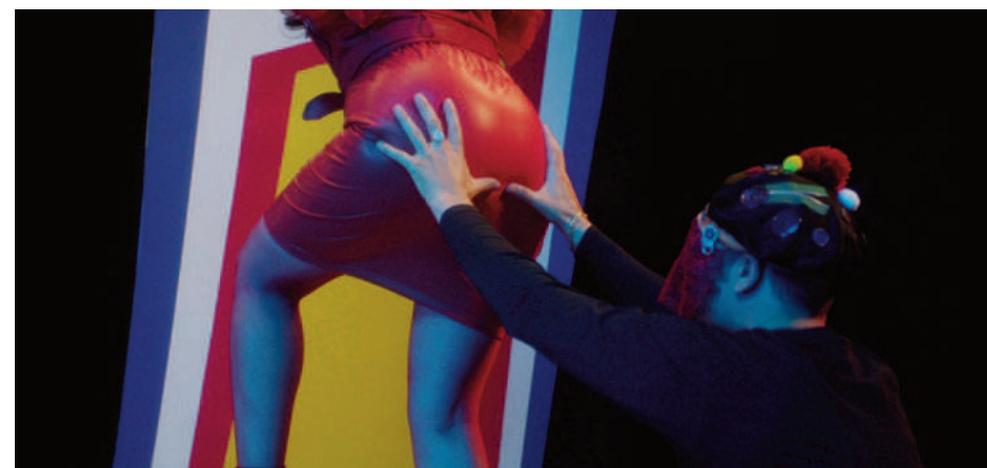
Non so quanto ne fossi cosciente nel momento in cui quella era la vita che stavo facendo: era il mondo in cui vivevo e da lì nascevano le cose che raccontavo. Il collettivo era queer, faceva cose queer, frequentava posti queer.

Quello di M¥SS KETA era un progetto in cui canzone e video erano paritetici: clip e brano si muovevano nella stessa direzione.

Per M¥SS KETA le dimensioni erano tre, perché alla canzone e ai video si aggiungeva il live: tutto stava insieme. Musica elettronica, per esempio, era il primo video dell'EP *L'angelo dall'occhiale da sera* e il lancio era stato una mostra-evento in una galleria d'arte, una sorta di allestimento in cui, oltre a proiettare il video in anteprima, esponevamo alcuni elementi scenografici del video e cimeli dei nostri primi lavori.

Le commissioni aprono un nuovo corso nella tua produzione. Penso innanzi tutto a Inuyasha di Mahmood.

Probabilmente nei miei lavori successivi manca quello spirito politico che animava i lavori con KETA, ma a me il discorso puramente registico interessa moltissimo. Mi trovo a mio agio nel raffrontarmi con il mondo che appartiene al musicista e a trovare in esso una mia strada espressiva: il mio approccio cambia radicalmente a seconda della persona con la quale collaboro, sono in grado di fare cose completamente diverse, mi adatto alle situazioni e alle caratteristiche del progetto. *Inuyasha* è uno dei primi video italiani in cui viene usata la *virtual production*,



SIMONE ROVELLINI INTERVIEW

Luca Pacilio

tecnologia che fa incontrare mondo fisico e digitale con eccezionale fotorealismo. Non so se considerare questo un video su commissione perché in qualche modo con Mahmood ci siamo trovati senza passare attraverso agenti o case di produzione, ed è stato bello avere uno scambio così sincero. E ancora una volta è stato stimolante coordinare i diversi apporti creativi che convogliavano in quel lavoro. Il mio compito da regista è dare concretezza e vita all'idea che viene portata sul piatto: è lì che entrano in gioco il mio stile e la mia capacità. *Slogan* di Clod, per esempio, è uno dei progetti di questo periodo a cui sono più legato, perché è nato dalla nostra volontà di creare qualcosa di bello, in libertà. Un esempio di video commissionato dalla casa discografica di cui sono felice è *Makumba*, nato dall'idea del manager di Noemi di fare una sorta di cinepanettone estivo. Carl Brave è bravissimo a mettersi in gioco e lui e Noemi hanno una bella chimica: ci abbiamo costruito attorno una storia stile Vanzina.

Ciao Ciao di *La rappresentante di lista* è un video da 50 milioni di visualizzazioni.

È il video più visto che ho diretto e, paradossalmente, quello che sento meno mio, perché mi è arrivato con un pacchetto praticamente già chiuso: ho messo a disposizione il mio mestiere con un margine di manovra ridotto. Ci siamo divertiti a girarlo e credo che funzioni bene, ma gli preferisco *Diva*, il video successivo che ho girato per loro, anche perché avevo raggiunto un'intesa maggiore con Veronica e questo secondo me si avverte.

Per chiudere, hai mai pensato, come tanti videomaker, al clip musicale come a un possibile viatico per il cinema?

Ho sempre pensato al cinema come a un traguardo da raggiungere ed è in questa direzione che sto lavorando attualmente.

On the Italian music video scene, your videography is like an oasis of originality that, even when it refers to conventional genres, it does so to reinvent and redefine them. How did you start?

I had made a short film, C'est la vie, which was different from my subsequent music videos. It took years to complete because I did everything by myself, digging out objects, searching through my grandmother's wardrobes. When I moved to Milan, I began to hang around new, stimulating circles. I met art directors and production designers, so I realised that the aesthetic side of my works could be taken care of by people who had matured some taste and culture in that field – being in charge of that specific aspect, they could also make strong decisions.

Your early works relate to reality as it is represented in TV, on the Internet, in bad YouTube videos, fanmade footage, or slideshows. They were video-collages in which fragments of various subcultures were juxtaposed. How did you get to such well-defined, sophisticated kitsch imagery?

In my videos I poured the result of the Milan clubbing culture, the joints in which I used to hang around, and the work I did for things like Toilet Paper Magazine, an experience that changed my way of depicting the pop social imaginary and, I believe, made me work with a more concise, less extremist approach. For me, it was fundamental to go to the Glitter Club: on the dancing floor, every Saturday night, there would be a live show with a more punk than kitsch attitude that paid tribute to the week's cultural phenomenon. This was a crucial experience that I think shaped my aesthetics in its most iconoclastic forms.



In *Retina*, you do something which can often be found in your works: you take a rhetorical system – i.e., the representation of SM sex and drug addiction – and you reverse it, adapting it to an opposite realm, that of children's puppets.

That one is my real teddy bear collection when I was a child. In some way, I feel that video is like a show of affection towards them. It's simply a different way of playing with them: with the usual crowd, it was automatic to transfer our racy and 'wrong' humour into a video – the result is obviously hyperbolic.

You were pioneers, because you poured contents on the Internet that came out of a creative need that was not necessarily connected to the promotion of a music video, taking a distance from music video conventional strategies.

Those videos, we would have made them anyway; there was the Internet, there was Facebook, and we used those channels to propose our things. It came very natural to us to use this kind of means and propose ourselves in that key.

You also brought a queer dimension to Italian music videos, something that had not been seen yet in that area, and not in that way. Were you aware of this?

I don't know how much I was aware at the moment when that was the life I was experiencing: it was the world I lived in and the stories I would tell came out of there. The collective was queer, did queer things, hanged around queer places.

M¥SS KETA was a project in which song and video were at the same level: they went in the same direction.

There were three dimensions in M¥SS KETA, because besides the songs and the videos, there was the live dimension. All came together. Musica elettronica, for example, was the first video of the EP L'angelo dall'occhiale da sera. For its launch, there was an exhibition-event at an art gallery, we sort of set up a show where we not only premiered the video but also exhibited some props from the set and mementos from our early works.

Working on order changes your course. I'm thinking mostly of Mahmood's *Inuyasha*. My subsequent videos probably lack the political spirit underlying the KETA works; however, I am very, very interested in pure directing. I find myself at ease in dealing with the world that belongs to the artist and find my own expressive way through it. My approach changes radically depending on the person with whom I'm working, I am in a position to do completely different things; I can adjust to the project's situations and characteristics. *Inuyasha* is one the first Italian videos that employ virtual production, a technology through which the physical and digital worlds merge with an exceptional photorealism. I cannot say that this is a video on order, because in some way Mahmood and I found each other without the intermediation of agents or production companies. Having such sincere an exchange was beautiful. Once again, coordinating the various creative figures to do the job was stimulating. My task as director is to bring to life and carry out the idea at stake: that is where my style and my skill come into play. Clod's *Slogan*, for example, is one of the projects of this period which I cherish most, because it was born out of our willingness to create something beautiful, free from constraints. An example of video commissioned by a label that I'm proud of is *Makumba*, conceived by Noemi's manager as a sort of cinepanettone in summertime. *Carl Brave* is very good at putting himself on the line, and there was a very good chemistry between him and Noemi: based on this, we created a *Vanzina*-style comedy.

Ciao Ciao by La rappresentante di lista had fifty million viewers.

*It's the most viewed video of those that I directed; paradoxically, also the one that feels less like 'mine,' because it was sort of already packaged – I only put in my craftsmanship, with a very narrow manoeuvre margin. Shooting was fun, and I think it works, but I prefer *Diva*, the next video I made for them, also because at that point there was more chemistry between Veronica and me, and in my opinion it transpires.*

To conclude, have you ever thought, like many video makers do, of music video as a transition to cinema?

I have always thought of cinema as a destination, and I'm currently working in this direction.

Biografia Biography

Simone Rovellini (1986) è un regista di origini piacentine che vive e lavora a Milano. Dopo gli anni di formazione accademica ha orientato la sua produzione verso il web, realizzando video virali come la serie *Exploding Actresses*. Per alcuni anni ha collaborato con la rivista «Toiletpaper Magazine» di Maurizio Cattelan e nel 2013 ha fondato il collettivo Motel Forlanini, conosciuto principalmente per aver creato il personaggio di M¥SS KETA, che ha portato nell'immaginario collettivo la club culture milanese. Lavora a cavallo fra vari campi, dalla pubblicità, all'arte e alla musica, privilegiando il web come mezzo di espressione. Insegna videoarte alla Nuova Accademia di Belle Arti e presso la fondazione Pistoletto.

Simone Rovellini (1986) is a video maker hailing from Piacenza who lives and works in Milan.

*After his academic education, his interests have led him towards the web, thus making viral videos like the series *Exploding Actresses*. He has collaborated with Maurizio Cattelan's *Toiletpaper Magazine* for a few years. In 2013, he founded the collective Motel Forlanini, mostly known for having created M¥SS KETA, the character that introduced the general audience to the Milanese club culture.*

He works in between various fields, from advertising to art, to music, with the web as his main vehicle. He teaches video art at the Nuova Accademia di Belle Arti and at the Fondazione Pistoletto.



Programma Programme

Sexie Selfie (Lalla Bitch) 4' 01" (2013)
Retina (Riva) 2'50" (2014)
Burqa di Gucci (M¥SS KETA) 3' 39" (2015)
Musica Elettronica (M¥SS KETA) 5'13" (2016)
Xananas (M¥SS KETA) 3'38" (2017)
Una Vita in Capslock (M¥SS KETA) 3'21" (2018)
Una donna che conta (M¥SS KETA) 3'50" (2018)
Monica (M¥SS KETA) 3'07" (2018)
Ultima botta a Parigi (M¥SS KETA) 2'40" (2018)
Inuyasha (Mahmood) 4'14" (2021)
Makumba (Noemi, Carl Brave) 3'37" (2021)
Slogan (Clod) 3'55" (2021)
Ciao ciao (La rappresentante di Lista) 3'16" (2022)
Diva (La rappresentante di Lista) 3'57" (2022)
Io lei e tu (Popa) 3'49" (2023)





Workshop
Super 8



Super 8

Istruzioni per l'uso #1

a cura di Karianne Fiorini e Gianmarco Torri

Abbiamo sempre pensato e presentato il Super 8 come una pratica, più che un'estetica. Una pratica che per le sue caratteristiche – tecniche, economiche, ergonomiche – induce a differenti scelte estetiche e poetiche.

Nonostante tutto – la graduale scomparsa delle emulsioni, la difficoltà di trovare laboratori di sviluppo, l'aumento significativo dei costi delle poche pellicole ancora reperibili (pur restando ancora vera la definizione di *\$50 budget film* data da John Porter) – la pratica del Super 8 esiste e resiste grazie all'impegno e alla sapienza artigianale, alla creatività e all'approccio sperimentale di molti cineasti e appassionati, che individualmente o riuniti nella rete internazionale dei laboratori d'artista (www.filmlabs.org) continua a mantenere in vita le attrezzature e le conoscenze necessarie a realizzare film in questo piccolo formato (e a proiettarli nel loro formato originario).

Siamo quindi molto contenti di poter proporre per la prima volta quest'anno alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, un workshop di ripresa in Super8 con il filmmaker e curatore argentino Pablo Marín.

Il Super 8 è per Pablo Marín sia uno strumento di lavoro, avendo realizzato in questo formato molti dei suoi film, che un oggetto di studio, avendo avuto il Super 8 un ruolo fondamentale nello sviluppo del cinema sperimentale argentino di cui Marín è esperto e studioso.

Il workshop si concentrerà sulle nozioni base e sulle possibilità creative della pratica del Super 8, e prevede la realizzazione di un film collettivo girato dai partecipanti sotto la guida di Pablo Marín.

Il workshop si concluderà con lo sviluppo delle pellicole girate dai partecipanti, grazie all'intervento di Livio Colombo, a sua volta filmmaker e artigiano del Super 8, che illustrerà sinteticamente anche i principi e gli strumenti per lo sviluppo artigianale delle pellicole.

Nell'ultima giornata, i film realizzati verranno proiettati in pellicola al pubblico del festival, insieme ad alcuni lavori in Super 8 di Pablo Marín.

Super 8

Instructions for use #1

curated by Karianne Fiorini and Gianmarco Torri

We have always thought and presented the Super 8 format as a practice rather than an aesthetics. A practice that because of its characteristics – technical, economic, ergonomic – elicits different aesthetic and poetic choices.

In spite of everything – the gradual disappearance of emulsions, scarce availability of processing laboratories, significant increase in the cost of the rare film stock still available (even though John Porter's definition of '\$50-budget film' holds true) – the Super 8 practice exists and resists, owing to the commitment and craftsmanship, creativity and experimental approach of several filmmakers and devotees, who either individually or collectively through the international network of artists' laboratories (www.filmlabs.org) pursues the survival of the equipment and skills that serve to make films in this small gauge as well as to project them in their original format.

Therefore, this year we are very glad to propose for the first time at the Pesaro Film Festival a workshop on shooting in Super 8 conducted by Argentine filmmaker and curator Pablo Marín.

For Pablo Marín, the Super 8 is both a working tool – several of his films are made in this format – and an object of study, as the Super 8 played a crucial role in the development of Argentina's experimental cinema, of which Marín is an expert and scholar.

The workshop focuses on the basic concepts and creative potential of practicing the Super 8; it also foresees the shooting of a collective film directed by the participants with the guidance of Pablo Marín.

The workshop includes processing the resulting footage, with the help of Livio Colombo – also a Super 8 filmmaker and craftsman – who will also make a brief presentation of the principles and tools for handcrafted film processing.

On the last workshop day, the resulting works will be projected on film for the festival's audience, along with some of Pablo Marín's own Super 8 films.

La miniatura infinita: una introduzione al Super 8

The Infinite Miniature: An Introduction to Super 8

a cura di Pablo Marín

Inteso come un approccio pratico e diretto al Super 8 – il più giovane e il più spartano dei formati filmici – questo workshop esplorerà le possibilità della sua natura piuttosto semplice e automatica di produzione delle immagini.

Adottando l'essenzialità del montaggio in camera, si esploreranno le nozioni basilari di ogni cinepresa, dalle velocità di ripresa alle procedure per andare contro le caratteristiche originariamente pensate per il formato (come aprire la cartuccia e riavvolgere la pellicola per produrre sovrimpressioni in fase di ripresa).

Pensato sia per artisti sia per appassionati di pellicola, l'obiettivo di questo corso breve è di trasformare la supposta fragilità e le limitazioni tecnologiche di questo piccolo medium in nuove prospettive creative.

Il workshop prevede:

Breve introduzione al formato Super 8

Ripresa collettiva di due bobine

Introduzione al riavvolgimento delle cartucce

Nozioni di sviluppo della pellicola

Introduzione al montaggio della pellicola e alla proiezione Super 8

Meant as a fresh approach to Super 8 – the youngest and most austere among film formats – this workshop explores the possibilities of its rather simple and automatic nature of image making. By embracing the practicality of in-camera editing, we will explore the basics of any camera, from shooting speeds to procedures that go against the format design (like breaking and rewinding film cartridges to create multiple superimpositions). Designed for both artists and film enthusiasts, the aim of this crash course is to transform the supposed fragility and technological limitations of this tiny medium into new creative advantages.

This workshop will include:

A brief introduction to Super 8 format

Shooting two rolls of film collectively

Introduction to rewinding cartridges

Processing exposed film

Introduction to splicing and projecting

ПРОБЛЕМАМ ЛЮБВИ,
СЕМЬИ, ДОСТОИНСТВА
ЖЕНЩИНЫ.

Сценарий
О. АГИШЕВА,
А. ХАМРАЕВА

Постановка
Али ХАМРАЕВА

Главный оператор
Д. ФАТХУЛЛИН

В главных ролях:
Сайрам ИСАЕВА,
Бозот БЕЙШЕНАЛИЕВ,
Хаснат ДАТКЮВ,
Мохаммед РАФИКОВ
и др.

ПРОИЗВОДСТВО
КИНОСТУДИИ
«УЗБЕКФИЛЬМ»

Omaggio Ali Khamraev

БЕЛЫЕ БЕЛЫЕ АИСТЫ

Eyeballimg

Ali Khamraev e il cinema uzbeko

Olga Strada

Con l'omaggio al regista uzbeko Ali Khamraev, la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro intende presentare una pagina meno frequentata della storia culturale di un paese, l'Uzbekistan, la cui cinematografia viene identificata con quella dell'Unione Sovietica. Lo sviluppo della cinematografia uzbeka rispecchia del resto i processi storici che hanno caratterizzato la Russia nelle sue varie fasi. Così come le altre cinematografie nazionali di quel grande organismo che è stato l'Urss, anche la cinematografia uzbeka è dotata di una forte identità espressiva e la sua evoluzione può essere suddivisa in tre periodi: primi anni del XX secolo fino alla metà degli anni Venti, che rispecchia la modernizzazione impressa a questa area dell'Asia centrale dalla politica coloniale della Russia imperiale; dalla metà degli anni 1920 al 1980, quando in Uzbekistan viene istituita una produzione nazionale, la "Uzbekfil'm" (prende questo nome nel 1936) e di fatto si forma e si consolida il linguaggio filmico, per arrivare all'ultimo periodo, quello attuale, iniziato nel 1991 dopo la "decolonizzazione" della Russia.

La prima fase si contraddistinse per un immediato successo dell'invenzione dei fratelli Lumière e della comparsa a Tashkent di numerose sale cinematografiche, così come di produzioni internazionali (nel primo decennio del Novecento l'operatore cinematografico Félix Mesguich visitò quelle terre e ne descrisse le impressioni nel libro di memorie *Tours de manivelle*). Tra i primissimi nomi che stanno alle fonti della cinematografia uzbeka è quello di Khudajbergen Devanov, che successivamente fu vittima, insieme ad altri registi, delle purghe staliniane. Già nella prima metà degli anni Trenta si viene formando un linguaggio cinematografico caratterizzato da marcati elementi identitari, sia formali che concettuali, grazie ai film di Nabi Ganiev, Sulejman Khodzhaev, Ergash Khamraev (attore, padre di Ali Khamraev). I lavori di molti di loro furono bollati dal potere centrale come "erranei", non conformi alla narrativa dominante. Durante gli anni della Seconda guerra mondiale Tashkent diventa un rilevante centro cinematografico in quanto nella città si trasferiscono tra i più importanti registi di Mosca, Leningrado e delle varie Repubbliche. In questi anni si assiste a un incremento nella produzione di film in un quadro di minore pressione ideologica in quanto molte delle pellicole si avvalevano di elementi storici nazionali. Va ricordato in questo contesto il film *Takhir e Zuhra* (*Takhir i Zuhra*, 1945) di Nabi Ganiev (nel frattempo riabilitato) che è considerato un classico della cinematografia uzbeka.

Il raffinato e colto linguaggio cinematografico di Ali Khamraev, i cui lavori prendono le mosse da episodi della storia sovietica mostrandone le assurde distorsioni (*Triptich*, 1979), è percorso da una sorta di realismo poetico. Il film in programma *Bianche, bianche cicogne* (*Belye, belye aisty*, 1966) tocca un tema tuttora di scottante attualità nei paesi dell'Asia centrale legato all'autodeterminazione delle donne. Grande amico di Michelangelo Antonioni e di Tonino Guerra, dei propri film Khamraev dice che alla loro base «c'è sempre stata la difesa della dignità umana, cosa per la quale ho spesso patito e continuo a patire».

Ali Khamraev and the Cinema of Uzbekistan

Olga Strada

With this tribute to the Uzbekistani film director Ali Khamrayev, the Pesaro Film Festival intends to introduce a lesser-known chapter of the cultural history of a country, Uzbekistan, whose film industry is in fact considered one with that of the Soviet Union. On the other hand, the development of Uzbek cinema mirrors the historical processes of Russia in its distinct phases. Just like the other national film industries of the large organism that was the USSR, Uzbek cinema had a strong expressive identity. Its evolution can be divided into three periods: early 20th century up to the mid-twenties (concomitantly with the modernisation that affected this area of Central Asia as a consequence of Imperial Russia's colonial politics); from the mid-twenties to 1980 (when a national production company was established in the country: Uzbekfil'm, as it was renamed in 1936, and a specific film language was formed and strengthened); and the last and current period, counting from 1991 after the 'decolonialisation' of Russia.

*The earliest phase can be distinguished for the immediate success of the Lumière brothers' invention, followed by the opening of several movie theatres as well as international productions in Tashkent (during the 1910's, the film operator Félix Mesguich visited those countries and described his impressions in his memoirs *Tours de manivelle*). Among the earliest founders of Uzbek cinema, mention should be made of Khudajbergen Devanov, who was to become a victim to Stalin's purges along with other film directors. By the mid-thirties, a film language was now formed which presented marked identity signs, both formal and conceptual, found in the films of Nabi Ganiev, Suleiman Khodzhaev, and Ergash Khamrayev (an actor and father of Ali Khamrayev). Many of their works were branded by the central power as "misbegotten," non-compliant with the dominant narrative. During the WWII years, Tashkent became a significant film hub, in that several important film directors moved from Moscow, Leningrad, and other socialist Republics to the Uzbek capital. Over those years, film production increased in a context of diminished ideological pressure, as many films revolved around historical national themes. In this context, then rehabilitated Nabi Ganiev's *Tohir and Zuhra* (*Takhir i Zuhra*, 1945) is now considered a classic of Uzbek cinema.*

*A sort of poetic realism runs throughout the sophisticated and cultured film language of Ali Khamrayev, whose works depart from episodes of Soviet history and expose its absurd distortions (*Triptych*, 1979). The film included in the Festival's programme, *White, White Storks* (1966), deals with a still burning topic in the countries of Central Asia as it is connected with women's self-determination. A close friend of Michelangelo Antonioni and Tonino Guerra, Khamrayev says that his films "have always stood out for human dignity, something for which I often suffered, and still do."*

Biofilmografia/ Biofilmography

Il regista e sceneggiatore Ali Khamraev è nato a Tashkent (Uzbekistan, ex URSS) nel 1937, ha frequentato la Scuola statale di cinematografia di Mosca (VGIK) e nel 1969 è stato insignito del titolo di Artista Emerito dell'Uzbekistan. Molti film di Khamraev, che vive in Italia, sono dedicati all'epoca della guerra civile e alla rivolta dei *basmach*. Tra questi *Il commissario straordinario / Črezvyčajnyj komissar* (1970) e *La settima pallottola / Sed'maja pulja* (1972). Il film storico *Quando il mandorlo fiorisce / Čelovek uchodit za pticami* (1975) è stato insignito del premio per la migliore regia al festival internazionale di New Delhi. Tra gli altri suoi titoli *Senza paura / Bez stracha* (1971), *Trittico / Triptich* (1979), *Il giardino dei desideri / Sad želanij* (1987), un documentario sul generale Abdul Rashid Dostum, politico e signore della guerra afgano di origine uzbeka, il film *Bo Ba Bu* (1998).



Film director and writer Ali Khamrayev was born in Tashkent (Uzbekistan, former USSR) in 1937. He attended the Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK) and was given the Meritorious Artist Award of the Uzbek SSR in 1969. Many of Khamrayev films deal with the civil war and the Basmachi rebellion, including *The Extraordinary Commissar / Črezvyčajnyj komissar* (1970) and *The Seventh Bullet / Sed'maja pulja* (1972). Other unmissable titles of the director, who now lives in Italy, are *The Man Who Loves the Birds / Čelovek uchodit za pticami* (1975), *Without Fear / Bez stracha* (1971), *Triptych / Triptich* (1979), the documentary *The Garden of Desires / Sad želanij* (1987), and *Bo Ba Bu* (1998).

Ali Khamraev

BELYE, BELYE AISTY (WHITE, WHITE STORKS) [t.l. Bianche, bianche cicogne]

Urss 1966, 88

[Teatro Sperimentale -24 giugno 15,00]

sceneggiatura/script Odelsha Agishev, Ali Khamraev
fotografia/cinematography Dilshat Fatkhulin
musica/music Rumil Vildanov
produzione/production Uzbekfilm

interpreti/cast Sajram Isaeva, Bolot Bejshenaliyev, Khikmat Latypov, Mokhammed Rafikov, Rassak Khamraev, Rakhim Pirmukhamedov, Saib Khodzhaev, Sajd Alieva, Vakhhab Sbdullaev, Ljutfi Sarymsakova, Rustam Sagdullaev.

Kajum rifiuta di sposare la ragazza scelta per lui dai genitori e abbandona la casa paterna, andandosi a stabilire in un piccolo villaggio dell'Uzbekistan. Lì si innamora di Malika, la quale è infelice sposa prigioniera di un matrimonio combinato, e alla fine si ribella alle tradizioni religiose e culturali imposte. Sui due giovani grava il giudizio dei paesani che considerano il loro amore una sfida contro le secolari usanze in fatto di matrimonio. Data la tematica affrontata il film ha avuto molte difficoltà a essere accolto in Uzbekistan dove, come afferma Khamraev in una recente intervista, «ad oggi non è stato mai proiettato né in televisione né in sala».

Kajum refuses to marry the girl whom his parents have chosen for him and quits his home. He settles in a small Uzbek village, where he falls in love with Malika. She is imprisoned in a combined marriage as well, but then rebels against imposed religious and cultural traditions. The young couple are victim of the villagers' judgment, as their love is seen as a challenge against centuries-old mores affecting marriages too. This theme was hot in Uzbekistan, and therefore the film was not well received at home. In a recent interview, Khamraev declared that "so far, it has never been released in theatres or broadcast on TV."



**Centenario
Vittorio De Seta**

Centenario Vittorio De Seta

Documentare una scuola “altra”

Carlo Ridolfi

(...) Dopo *Diario di un maestro* ho fatto 20.000 chilometri per l'Italia. Da Gemona sino a Danilo Dolci. Siccome avevano detto che il “Maestro” era finto, allora facciamo vedere che ci sono quelli dal vero. Ho fatto due situazioni al nord e due al sud. E quello che mi ha colpito è che ho trovato in tante scuole il metodo di *Diario di un maestro*. (...)

C'era sempre questa difficoltà da parte del maestro di riferirsi alla cultura che portavano i ragazzi, quindi secondo me ci sono un 50% di difficoltà oggettive, mentre l'altro 50% di difficoltà soggettive, psicologiche che poi sono comprensibilissime, perché si tratta di ribaltare completamente il principio di autorità. Il principio di nozione viene travasato ad una scuola che produce cultura, che non la trasmette. Sono cose grosse e non mi pare che ci siano molti corsi di perfezionamento sulla scuola attiva e quindi gli insegnanti non sanno da dove cominciare. (...) Si parla sempre del passaggio dalla scuola alla società (...) è ovvio che così com'è fatta questa società, la trasmissione della cultura nella scuola è difficile. È ovvio che deve cambiare, ma il cambiamento può avvenire in modo microscopico, lento, attraverso l'iniziativa di tanti insegnanti che magari non sono neanche in comunicazione tra loro, piuttosto che aspettare che le disposizioni arrivino dall'alto¹.

Vittorio De Seta fa parte di una generazione di uomini e donne che, da differenti esperienze e con differenti percorsi di vita e di lavoro, hanno fondato le basi di un'Italia che avrebbe potuto essere molto diversa da quella che conosciamo oggi. Proviamo a farne un rapido (e sicuramente non completo) elenco: De Seta nasce nel 1923, come Lorenzo Milani e Bruno Ciari; del 1922 erano Mario Lodi (protagonista di uno dei quattro documentari della serie *Quando la scuola cambia*, presentato nell'edizione 2022 della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro) e Giuseppe Tamagnini; nel 1921 nasce Giovanna Legatti; del 1920 sono Gianni Rodari, Loris Malaguzzi e Adriano Milani Comparetti (fratello maggiore di Lorenzo, medico neuropsichiatra, fra i primi in Italia ad occuparsi con visione aperta dei soggetti in condizione di disabilità, dei quali parla De Seta ne *I diversi*, con elaborazioni teoriche e azioni pratiche che stanno a premessa della illuminatissima legge 217 del 1977 che abolirà le classi differenziali); del 1924 Franco Basaglia, Giulio Alfredo Maccacaro e Danilo Dolci; del 1928 Carmine De Padova (protagonista dell'altro documentario di ambientazione pugliese, *Tutti i cittadini sono uguali senza distinzione di lingua*). Nati tutti negli anni in cui in Italia prendeva il sopravvento il regime fascista, hanno in comune sia percorsi di formazione scolastica avvenuti durante il ventennio, sia –

¹Intervista di A. Rais, “Il cinema di Vittorio De Seta. Retrospectiva ‘Carta bianca a Vittorio De Seta’”, in: Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il poeta della verità*. Navarra Editore. Marsala, 2016

per molti di loro – l'esperienza dell'antifascismo e della Resistenza. Vittorio De Seta, ufficiale di marina, rifiuta di aderire alla Repubblica di Salò e viene internato in Germania dal 1943 al 1945. Mario Lodi viene arrestato e tradotto in carcere con l'accusa di aver sabotato la linea ferroviaria. Gianni Rodari partecipa alla lotta partigiana. Franco Basaglia trascorre alcuni mesi nelle prigioni della RSI. Danilo Dolci è arrestato a Genova, riesce a fuggire e si rifugia in Abruzzo, ospite di una famiglia di pastori. Giulio Maccacaro (che diventerà medico e sarà uno dei padri della moderna e più avanzata medicina del lavoro italiana) partecipa alla Resistenza con la Brigata Barni nelle forze partigiane dell'Oltrepo Pavese.

Non è quindi un caso – anche se De Seta si schermiva, raccontando che aveva realizzato il *Diario di un maestro* perché doveva lavorare e guadagnare – che esperienze del genere si siano incontrate e riconosciute come appartenenti ad una storia comune di rigenerazione e ricostruzione di un Paese fiaccato dalla dittatura e dalla guerra.

Il *Diario*, com'è noto, ha un notevolissimo successo di pubblico, raccogliendo quindici milioni di spettatori a puntata. Ed è proprio per rispondere alle critiche di chi gli contesta di aver raccontato una scuola che non esisteva (un maestro che non sta in cattedra, bambini che non stanno nei banchi ed escono a fare le osservazioni scientifiche all'aperto anziché studiarle sui libri ecc.) che il regista siciliano propone alla Rai di realizzare un'inchiesta in quattro puntate che documenti e dimostri che quel tipo di scuola esiste ed è diffuso.

Le prime tre (quella che vede protagonista Mario Lodi, quella con Carmine De Padova e quella con Caterina Foschi Pini) vengono trasmesse nei giorni 10, 17 e 24 aprile 1979. La quarta puntata (dedicata all'AIAS – Associazione Italiana Assistenza Spastici di Cutrofiano, in provincia di Lecce) viene mandata in onda successivamente, all'interno del programma *Scatola aperta*.

Partire dal bambino documenta l'esperienza di Mario Lodi al Vho di Piadena, riprendendo il suo lavoro con una quarta elementare che sarà l'ultima sua classe prima della pensione.

Tutti i cittadini sono uguali senza distinzioni di lingua è dedicato alla figura del maestro Carmine De Padova, che a San Marzano di San Giuseppe (vicino a Taranto) riesce a mantenere in vita le tradizioni albanesi (il paese è una delle isole linguistiche d'Italia) e conduce a casa un doposcuola a cui partecipano sia anziani che giovanissimi.

Lavorare insieme non stanca illustra il lavoro della maestra Caterina Foschi Pini in una scuola sperimentale del quartiere Gorla di Milano. Qui i bambini e le bambine vivono un'attività di classe, di interclasse (in cui svolgono attività pratiche) e di assemblea (durante la quale mettono in comune le diverse esperienze).

I diversi racconta il percorso di recupero dei minori con disabilità che fino agli anni

Vittorio De Seta: Documenting an 'other' school.

Carlo Ridolfi

Sessanta venivano accolti da Istituti e Centri medico psico-pedagogici che tendevano a isolarli e a sostituire le famiglie di provenienza, pratica che viene decisamente messa in discussione nel decennio successivo, grazie all'iniziativa congiunta di genitori e operatori, fino all'inserimento, pionieristico e generativo, nelle scuole della provincia di Lecce.

Si tratta di quattro documenti preziosissimi che sono, al contempo, storia del cinema (del grande cinema documentario come quello di Vittorio De Seta, coadiuvato da un grande direttore della fotografia come Luciano Tovoli) e storia della pedagogia (anche, come già avvenne per il *Diario*, grazie alla collaborazione e alla consulenza di Francesco Tonucci).

Lasciamo, in conclusione, ancora la parola al regista:

«Quando la scuola cambia, cioè quattro storie di insegnanti veri che facevano questo tipo di scuola normalmente, per dimostrare che si può fare, che non era un gioco cinematografico, ma una realtà che purtroppo ancora non è molto diffusa neanche oggi sebbene questa scuola attiva abbia dei precedenti, sessanta-settanta anni di storia e volendo si può fare. Però io credo che lo Stato, la classe al potere non voglia che si faccia questa scuola perché non vuole gente libera, capace di avere delle opinioni, dei ragazzi formati in questo senso, vuole la scuola nozionistica con cui si conculca la gente fin da bambina in modo che poi magari saranno dei buoni consumatori, dei buoni elettori, tutto meno che gente che pensa con la propria testa»².

² *Intervista a Vittorio De Seta* di M.Cella, in: Franco Blandi, op. cit.



(...) After *Diary of A Teacher*, I travelled for 20,000 km across Italy. From Gemona to Danilo Dolci. Some would say that the 'teacher' was a fake, then I would show that some of them existed for real. I was in two situations in the north and two in the south. And I was surprised to find out that the *Diary of A Teacher*-method was already adopted in so many schools. (...)

It was normally difficult for the teacher to refer to the kids' culture: in my opinion, there is 50% of objective difficulties, and another 50% of subjective, psychological difficulties – totally justifiable ones when you are supposed to reverse the principle of authority. The principle of notion is exported in a school that produces culture, that does not convey it. It's a big thing, not supported by training courses on active schooling, and therefore the teachers do not know where to begin. (...) There's always talk of the transition from school to society (...) whereas based on how society works today, conveying culture into school is difficult. Obviously, some change ought to happen, but it can take place in a microscopic, slow way, with the initiative of so many teachers who may not even be communicating with each other, instead of waiting for provisions from above.¹

Vittorio De Seta is part of a generation of men and women with different experiences and from different life and work backgrounds who have laid down the foundations of an Italy that could have been poles apart from the current one.

Let's try and draw a quick (surely incomplete) list: De Seta was born in 1923, like Lorenzo Milani and Bruno Ciari; Mario Lodi (the protagonist of one of the four documentaries from the series *Quando la scuola cambia*, presented at PFF 2022) and Giuseppe Tamagnini were born in 1922; Giovanna Legatti in 1921; 1920 was the birth year of Gianni Rodari, Loris Malaguzzi, and Adriano Milani Comparetti (the elder brother of neuropsychiatrist Lorenzo, among the first in Italy to deal with open-mindedness with disabled persons – those that De Seta discusses in *I diversi* – with well-developed theories and practical actions that were to be the core of the enlightened 1977 Law n. 217, abolishing special-needs classrooms); Franco Basaglia, Giulio Alfredo Maccacaro, and Danilo Dolci were born in 1924; and Carmine de Padova in 1928 (pictured in another documentary of the series, *Tutti i cittadini sono uguali senza distinzione di lingua*).

As all of them were born in the years when Fascism was taking over, they also shared a regime school education and, at least some of them, antifascist, Resistance experiences. Vittorio De Seta, a navy officer, refuses to join the Social Republic of Salò and is deported to Germany from 1943 to 1945. Mario Lodi is arrested and put to jail on the charge of having sabotaged the railway line. Gianni Rodari joins the partisan fight. Franco Basaglia spends some months in the Social Republic's prisons. Danilo Dolci is arrested in Genoa, manages to break out and hides in Abruzzo, sheltered by a family of shepherds. Giulio

¹ Interview by A. Rais, "Il cinema di Vittorio De Seta. Retrospectiva 'Carta bianca a Vittorio De Seta'", in Franco Blandi, *Vittorio De Seta. Il poeta della verità*. Navarra Editore. Marsala, 2016.

Maccararo (who was to become a medical doctor and to father modern, avant-garde occupational health care in Italy) takes part in the Resistance with the Barni Brigade in the Oltrepo Pavese partisan forces.

De Seta would demur, asserting that he had made *Diary of A Teacher* because he had to work and make a living, but it's not a coincidence that this kind of experiences were acknowledged as a shared legacy of regeneration and reconstruction of a Country undermined by dictatorship and war.

Diary of A Teacher was acclaimed by the audience, with fifteen million viewers for each episode. The point of the four-episode investigative report – bound to prove and show that this kind of school did exist and proliferate, according to the Sicilian film director's project submitted to Rai – was precisely to answer the criticism of those who objected that the school he portrayed did not really exist (a teacher who does not sit at his desk, children who don't stay in the classroom and go on field trips to gather open-air scientific observations instead of studying in the books, etc.).

The first three episodes ('starring' respectively Mario Lodi, Carmine De Padova, and Caterina Foschi Pini) were broadcast on April 10, 17, and 24, 1979. The fourth, which dealt with the Cutrofiano association for spastic persons, province of Lecce, was broadcast later, within the show *Scatola aperta*.

Partire dal bambino (Departing from the child) is a record of Mario Lodi's experience in Vho di Piadena, filming his work with a fourth-grade class, his last before retiring.

Tutti i cittadini sono uguali senza distinzione di lingua (All citizens are equal without distinction of language) is dedicated to the figure of Master Carmine De Padova, who managed to keep alive Arbëresh traditions in San Marzano di San Giuseppe, a village close to Taranto and one of Italy's linguistic islands, conducting afterschool education at home, inviting young and old over.

Lavorare insieme non stanca (Labour together is not hard) illustrates the work of teacher Caterina Foschi Pini in an experimental school in the Gorla neighbourhood of Milan, where little girls and little boys perform activities in their classroom, inter-classroom (where they pursue practical activities), and communal ones (sharing each other's experiences).

I diversi (The different ones) tells the story of the inclusion of children with disabilities who until the sixties were taken to Institutes and psycho-educational health centres that tended to isolate them and to substitute the original families. This habit was questioned head-on in the following decade thanks to the joint initiative of parents and carers, until the pioneering, generative experience at schools in the province of Lecce contributed to their insertion.

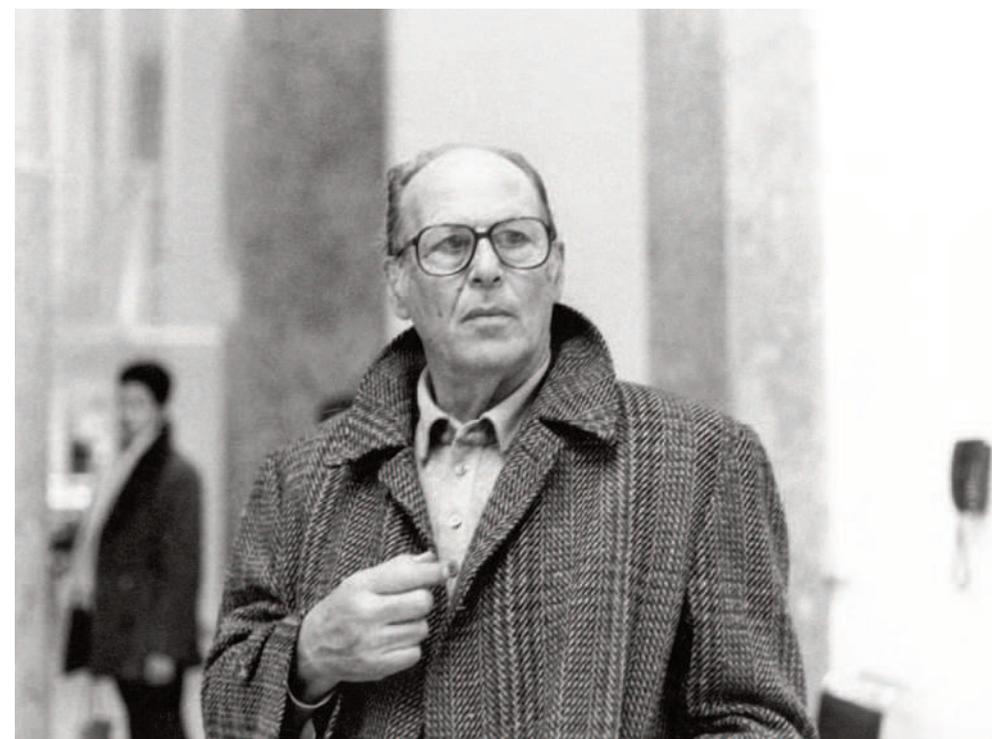
These four precious documentaries are at once part of film history (i.e., major documentary cinema like that of Vittorio De Seta, with the help of a great cinematographer such

as Luciano Tovoli) and of the history of schooling, also mentioning the collaboration and advice of Francesco Tonucci as was the case with *Diary*.

To conclude with the words of De Seta, again:

"Quando la scuola cambia (When school changes) was the true story of four teachers who did this type of schooling normally, to prove that it can be done, that it wasn't just a film game, but a reality that is sadly not yet very widespread even though active schooling has precedents, with sixty-seventy years of history, and if one really wants it can be done. However, I believe that the State, the ruling classes, do not want this schooling because they do not want free people, capable of entertaining opinions, children educated in this sense – they want schooling based on superficial factual knowledge that coerces people since their childhood, so maybe they later become good consumers, good voters, everything but people who think with their own mind."²

² Interview to Vittorio De Seta by M. Cella, in Franco Blandi, cit.



Biografia

Vittorio De Seta nasce in una nobile famiglia calabrese, a Palermo il 15 ottobre 1923, in uno dei palazzi dello storico quartiere della Kalsa che porta il nome della sua famiglia. Durante la seconda guerra mondiale è allievo ufficiale dell'Accademia Navale di Livorno, dopo l'8 settembre del 1943 vive l'esperienza della prigionia in un campo di concentramento tedesco nei pressi di Salisburgo poiché rifiuta di firmare l'atto di fedeltà alla Repubblica Sociale di Salò, tentando per ben tre volte la fuga. Verrà liberato nel '45 dai russi giunti a Vienna.

Frequenta la facoltà di architettura a Roma ma interrompe gli studi universitari per dedicarsi al cinema. Dopo alcune esperienze come aiuto regista, nella seconda metà degli anni Cinquanta costituirà una propria troupe di cui farà parte anche la moglie Vera Gherarducci e realizzerà, autofinanziandosi, dieci brevi documentari fortemente innovativi nello stile e nei contenuti, che lo renderanno uno dei maggiori registi italiani. De Seta racconta con delicate e appassionanti immagini la vita e la fatica del proletariato meridionale: contadini, pescatori, zolfatari, pastori, immortalando quelle forme di cultura arcaica. Fu il primo regista italiano ad avere usato il colore ed il formato in Cinemascope nel documentario e può essere considerato una delle prime figure di *film-maker* del cinema italiano poiché curava personalmente la fotografia, il montaggio e la colonna sonora dei suoi film.

Nel 1961 realizza in Barbagia il suo primo lungometraggio, *Banditi a Orgosolo* ispirato al saggio di Franco Cagnetta *Inchiesta ad Orgosolo*, che vinse il premio per la migliore Opera Prima alla Mostra del Cinema di Venezia. Documentarista acuto e regista molto apprezzato da Pasolini e Moravia, collabora anche con Tonino Guerra. Nei primi anni Settanta inizia un lungo periodo di collaborazione con la RAI per la quale realizzerà prodotti televisivi "rivoluzionari": *Diario di un maestro* (1973), celebre sceneggiato in quattro puntate tratto dal libro: *Un anno a Pietralata* di Albino Bernardini e interpretato da Bruno Cirino; *Quando la scuola cambia* (1978), inchiesta televisiva in quattro puntate dedicate alla realtà scolastica italiana di quegli anni. Nel 2005 il Full Frame Documentary Film Festival ed il Tribeca Film Festival promosso da Robert De Niro e Martin Scorsese, hanno dedicato un omaggio a De Seta, l'uno per la produzione documentaristica, l'altro con maggiore attenzione ai lungometraggi.

È scomparso il 28 novembre 2011 all'età di 88 anni.

Biography

Vittorio De Seta was born into a noble Calabrian family, in Palermo on October 15, 1923, in one of the buildings of the historic Kalsa district that bears the name of his family. During the Second World War he was a cadet at the Naval Academy of Leghorn. After September 8, 1943 he was imprisoned in a German concentration camp near Salzburg because he refused to sign the act of loyalty towards the Social Republic of Salò; he tried to escape three times. He was freed in 1945 by the Russians who arrived in Vienna.

He attended the School of Architecture in Rome, but interrupted his university studies to devote himself to cinema. After working as an assistant film director for a few years, in the second half of the fifties he set up his own crew, which included his wife, Vera Gherarducci. With them, he made ten short documentaries as an independent. Being strongly innovative in style and content, the films contributed to his becoming one of the greatest Italian directors. De Seta depicts the life and fatigue of the southern proletariat with delicate and enthralling images: peasants, fishermen, sulphur miners, shepherds, thus immortalizing those forms of archaic culture. He was the first Italian director to use colour and the Cinemascope format in documentaries. De Seta can be considered one of the first examples of filmmaker of Italian cinema, since he personally took care of the cinematography, editing, and soundtrack of his films.

*In 1961, he made his first feature in Barbagia, Sardinia, taking inspiration from Franco Cagnetta's essay *Inchiesta ad Orgosolo: Bandits of Orgosolo*, that went on to win the prize for best debut at the Venice Film Festival. A sharp film director, he was highly esteemed by Pasolini and Moravia; he also worked with Tonino Guerra. The early seventies saw the beginning of a long collaboration with RAI, for which he made 'revolutionary' TV shows, such as *Diary of A Teacher* (1973), an acclaimed sceneggiato (mini-series) starring Bruno Cirino based on the book *Un anno a Pietralata* by Albino Bernardini; *Quando la scuola cambia* (1978), a TV investigative documentary in four episodes about the Italian school of those years. In 2005, the Full Frame Documentary Film Festival and the Tribeca Film Festival promoted by Robert De Niro and Martin Scorsese dedicated a tribute to De Seta, one for his documentary production, the other with greater attention to feature films.*

He passed away on November 28, 2011 at the age of 88.



59ª MOSTRA
INTERNAZIONALE
DEL NUOVO CINEMA
Pesaro Film Festival
17/24 Giugno 2023

Centro Arti Visive Pescheria,
Corso XI Settembre 184
19–23 giugno 2023



PESARO FILM FESTIVAL CIRCUS



I BAMBINI AL PESARO FILM FESTIVAL



Pesaro Film Festival Circus

Un salto dentro le storie

Giulietta Fara

Una bambina dai folti capelli neri, che vive in Siria assieme a donne molto diverse tra loro, scopre i suoi poteri magici in un mondo bellissimo anche se distrutto dalle guerre. Un maialino deve sfuggire ad una appassionante gara di salsicce dove rischia di diventare il malcapitato protagonista. Un giovane cavaliere è costretto a nascondersi dopo aver commesso involontariamente un omicidio. Due piccoli agenti segreti provenienti da regni rivali si ritrovano a fronteggiare assieme una guerra contro il mondo dei giganti. E ancora: bambini appassionati di pappagalli; la notte che decide di andare a scoprire cosa succede di giorno; una nonna che cucina tantissimi pancake, in attesa dei nipoti; milioni di esserini trasparenti e allegri che escono dalla terra; ciabatte stanche, spazzolini velocissimi e pigiami animati.

Queste e tante altre storie sono racchiuse nel programma del Pesaro Film Festival CIRCUS di quest'anno, che propone anche molti stili d'animazione differenti, dalla *stop motion* all'animazione tradizionale 2D fino all'animazione paperless, in un continuo dialogo tra contenuto e forma. In questa terza edizione della sezione dedicata ai più piccoli, c'è anche una varietà di paesi rappresentati, dalla Siria alla Lituania, dall'Ungheria al Brasile. La musica ricopre un ruolo fondamentale in molte opere del programma: *verbunk musik* per l'Ungheria, le ninne nane tradizionali siriane, il gioco con le sonorità baltiche del programma di corti fino alle interpretazioni contemporanee dei ritmi brasiliani. Dal medioevo alle fiabe, dal mondo del lavoro a quello della fantasia, un viaggio alla scoperta di culture diverse, ma anche di colori e forme nuovi: questo è il Pesaro Film Festival Circus 2023. Dal Brasile arriva il coloratissimo fantasy *Perlimps* di Alê Abreu, regista del film candidato all'Oscar *O menino de o mundo* (*Il bambino che scoprì il mondo*). Dalla Lituania con un programma speciale di corti. Da Canada/Francia c'è il viaggio sentimentale e reale *Dounia et la princesse d'Alep* di André Kadi e Marya Zarif, film nato dall'omonima e fortunata webserie. Dall'Ungheria si proietta l'epico *Toldi Movie* di Marcell Jankovics, artista, grafico e animatore recentemente scomparso. Dai Paesi Bassi proponiamo l'avventura surreale *Oink* di Mascha Halberstad. Ogni film e cortometraggio viene proposto con la formula dell'*oversound*, curato dall'attore Andrea Fugaro, per consentire ai bambini di seguire la storia anche se è in lingua originale.

Ad accompagnare i bambini in questo viaggio tornano i laboratori per fare cinema, quest'anno con animatori d'eccezione come Anna Ciammitti, Francesco Zano Zanotti, Benedetta Sani ed Eugenio Forchielli. Qui il tratto caratteristico sarà la sperimentazione con le tecniche d'animazione più diverse, dal disegno su carta alla *pixillation*, dalla *stop motion* alla *cut-out animation*. I bambini sono anche protagonisti di una giuria speciale: a loro passa la palla per decretare il miglior film tra quelli presentati nella sezione. Il percorso a tappe del CIRCUS passa infine dalla Caccia al tesoro cinematografica: un viaggio attraverso i luoghi di Pesaro accompagnati dall'attore Andrea Fugaro, alla ricerca di indizi per trovare il tesoro nascosto. Con la voglia di accendere in tutti i piccoli spettatori la scintilla della curiosità. E della creatività.

Pesaro Film Festival Circus

Let's jump into stories

Giulietta Fara

A little girl with thick black hair who lives in Syria along with women who are very different from each other finds out she has magic powers in a wonderful world in spite of war destruction. A little pig must run from an exciting sausage competition where he could sadly play a major role. A young knight is obliged to go into hiding after involuntarily committing a murder. Two little secret agents from enemy kingdoms have to tackle together a war against the world of giants. Furthermore, children that like parrots; the night decides to go and see what happens during the day; a grandmother cooks dozens of pancakes waiting for her grandchildren; millions of transparent, merry little creatures pour from the soil; tired slippers, fast toothbrushes, and animated pyjamas.

*This year's Pesaro Film Festival Circus programme offers these and so many other stories, along with many different animation styles – from stop motion to traditional 2D animation, to paperless animation – in an ongoing dialogue between content and form. The third run of the programme dedicated to the little ones includes very diverse countries, from Syria to Lithuania, from Hungary to Brazil. Music plays a crucial role in many of the selected films: Hungarian verbunk music, Syrian traditional nursery rhymes, Baltic plays with music in the shorts programme, and present-day executions of Brazilian rhythms. From the Middle Ages to fairy tales, from the business world to fantasyland, we will travel to the discovery of different cultures, but also new colours and forms: this is Pesaro Film Festival Circus 2023. From Brazil, we have the colourful fantasy *Perlimps* directed by Alê Abreu, whose *The Boy and the World* was nominated Best Animated Feature at the 2016 Oscars. From Lithuania, a special shorts programme. From Canada/France, the sentimental (and real) voyage told by André Kadi's and Marya Zarif's *Dounia et la princesse d'Alep*, the spin-off of the successful web series with the same title. Hailing from Hungary, the epic *Toldi Movie* directed by the late artist, graphic designer, and animator Marcell Jankovics. From The Netherlands we propose the surreal adventures of *Oink* by Mascha Halberstad. Each feature and short is screened with oversound, curated by actor Andrea Fugaro, so that even the little ones can follow the story in a foreign language. Accompanying the children on this journey are the filmmaking workshops, this year with exceptional animators Anna Ciammitti, Francesco Zano Zanotti, Benedetta Sani, and Eugenio Forchielli. The workshops' hallmark will be experimentation with diverse animation techniques, from drawing on paper to pixillation, from stop motion to cut-out animation. Children are also the protagonists of a special jury: they have the responsibility to decide the best film among those presented in the section. Finally, the PFF CIRCUS route passes through the cinematic Treasure Hunt: a journey through places of Pesaro accompanied by the actor Andrea Fugaro in search of clues to find the hidden treasure. With the desire to ignite the spark of curiosity in all young spectators, along with that of creativity.*



Mascha Halberstad

OINK

Paesi Bassi 2022, 70'

[Centro Arti Visive Pescheria - 19 giugno ore 18,00]

Quando la piccola Babs di nove anni riceve in regalo dal nonno un maialino di nome Oink, riesce a convincere i genitori a tenerlo con la promessa che Oink segua un addestramento per cuccioli. Il nonno di Babs, però, è segretamente iscritto alla gara di salsicce organizzata dalla Società per i prodotti di carne...

La regista Mascha Halberstad (1973) ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Arnhem ArtEZ. Ha diretto e/o animato numerosi film e serie. Insieme alla produttrice Marleen Slot ha fondato lo studio di animazione Holy Motion per fare film in animazione a passo uno.

When 9-year-old Babs receives a pig named Oink as a present from her grandfather, she convinces her parents to keep it under the condition that Oink follows a puppy training. But Babs' grandfather is secretly taking part in the sausage competition organized by The Company for Meat Products...

Director Mascha Halberstad (1973) attended the ArtEZ Art Academy in Arnhem. She directed and/or animated many films and series. With producer Marleen Slot, she founded Holy Motion, an animation studio to make stop motion films.

Marya Zarif e André Kadi

DOUNIA ET LA PRINCESSE D'ALEP

Francia/Canada 2022, 73'

[Centro Arti Visive Pescheria - 20 giugno ore 18,00]

La piccola Dounia abbandona Aleppo con qualche seme di cumino nel palmo della mano. Con l'aiuto della principessa di Aleppo, Dounia intraprende un viaggio verso un nuovo mondo...

Sceneggiatrice e regista nata in Siria, Marya Zarif è cresciuta ad Aleppo. Ha contribuito a fondare "La maison de la Syrie" in Québec. Il film qui presentato scaturisce dalla serie web d'animazione *Dounia*.

Sia il lungometraggio sia la serie sono stati realizzati insieme al regista André Kadi, arrivato in Canada nel 2007 come autore di fumetti e musicista, che lavora nella grafica e nell'animazione.

6-year-old Dounia leaves Aleppo with a few nigella seed in the palm of her hand. With the help of the Princess of Aleppo, Dounia sets out for a journey to a new world...

Screenwriter and director born in Syria, Marya Zarif grew up in Aleppo. She co-founded «The House of Syria» to help her country from Québec. The film presented at the Pesaro Film Festival is a spin-off of the animated web series Dounia.

Both the feature film and the series were co-directed with film director André Kadi, who came to Canada in 2007 as a comic book author and musician, and now works in graphics and animation.



Marcell Jankovics, Lajos Csákovics

TOLDI

Ungheria 2022, 104' [Centro Arti Visive Pescheria - 21 giugno ore 18,00]

Miklós Toldi, un ragazzo impulsivo, commette per leggerezza un omicidio ed è costretto a nascondersi. Si mette in viaggio verso Buda per impressionare il re con il suo coraggio e la sua audacia. Al termine di un viaggio pieno di avventure e intrighi tra fratelli, si guadagnerà la clemenza del sovrano e il titolo di cavaliere.

Marcell Jankovics (nato nel 1941 a Budapest, dove è deceduto nel 2021) ha lavorato al Pannónia Filmstúdió dal 1960 al 2007. Ha diretto il primo lungometraggio animato ungherese, *Gianni il Prode (János Vitéz)*. Era anche scrittore, storico dell'arte, illustratore, docente e membro fondatore della TV Duna. Nel 1974 ha vinto il Premio Balázs Béla, seguito dalla Palma d'oro, dal Premio Kossuth, dal titolo Artista di Merito e dal premio Prima Primissima.

Miklós Toldi, an impulsive stripling, commits a careless murder and is forced to go into hiding. He sets out for Buda to dazzle the king with his courage and daring. At the end of a journey full of adventures and intrigue between brothers, he earns both the ruler's mercy and a knighthood.

Marcell Jankovics (born in 1941 in Budapest, where he also died in 2021) worked at Pannónia Film Studio 1960-2007. He was the director of the first full-length animated film of Hungary, Johnny Corncob. He was also a writer, art historian, illustrator, professor, and a co-founder of Duna Television. He was given the Balázs Béla Prize in 1974, followed by the Kossuth Prize, Artist of Merit, and Prima Primissima award.



Focus Corti Lituani

[Centro Arti Visive Pescheria - 22 giugno ore 16,00]

Močiutės blynai / Grandma's Pancakes (regia di Dominyka Adomaitytė, Vyintas Labanauskas, 2019, 2')

Un film su una nonna che aspetta pazientemente una visita.
A film about a grandmother patiently waiting for a visit.

Nerutina / Noroutine (regia di Jūratė Samulionytė, 2007, 15')

Di solito Henrikas si alza e va al lavoro tutte le mattine. Oggi invece trova un misterioso nastro bianco. State a vedere dove porta la striscia bianca.
Usually, Henrikas wakes up and goes to his job every morning. But today he suddenly finds a mysterious white ribbon. Follow where the white line flows.

Kaukai / Running Lights (regia di Gediminas Šiaulys, 2017, 11')

La morte accidentale di una lepre selvatica si trasforma in un'esperienza da ricordare per dei bambini che la trovano e la seppelliscono in un parco giochi. La vita della lepre svanisce così e decine di creature magiche che vivono al suo interno abbandonano il suo cadavere e vanno in cerca di una nuova casa.
The unfortunate death of a wild hare turns into a remarkable experience for children who find his body and bury it in a sand box. The hare's life fades away and dozens of magical creatures that lived inside him leave his body in search for a new home.



Focus Corti Lituani

[Centro Arti Visive Pescheria - 22 giugno ore 16,00]

Mr. Night Has a Day Off (regia di Ignas Meilūnas, 2016, 2')
Perché la notte cambia il giorno? Quando una cosa non piace, la si cambia.
Why is the night changing the day? When you don't like something, you change it.

The Perfect Fit (regia di Meinardas Valkevičius, 2022, 11')
Patrick, un ragazzo timido dell'orfanotrofo, va allo zoo e dopo aver visto un pappagallo comincia a vestirsi in modo variopinto, libero di essere se stesso. Anche se questo può rendere più difficile trovare amici e genitori, Patrick continua a far vedere il proprio sé, in attesa dei genitori giusti che lo possano accettare come tale.
Patrick is a shy boy from an orphanage. After visiting the zoo and observing a parrot, he starts to dress colourfully, free to be himself. Even if it makes it harder for Patrick to find friends and parents, he continues to be his true self and waits for the right parents to accept him.

Gryb Karas' / Mushroom War (regia di Antanas Skučas, 2018, 10')
Un film animato ispirato a una poesia di Justinas Marcinkevičius. Un potente esercito di funghi è pronto ad invadere la foresta. Ma non saranno i funghi troppo piccoli per l'impresa?
Animated film based on a poem by Justinas Marcinkevičius. A mighty army of mushrooms is ready to take over the forest. But aren't they too small for the battle?

Alê Abreu PERLIMPS

Brasile 2022, 80'

[Centro Arti Visive Pescheria - 23 giugno ore 18,00]

Claé e Bruô, agenti segreti di regni nemici, vengono mandati in missione in un mondo controllato dai Giganti che si trova sull'orlo di una terribile guerra. Dovranno imparare ad andare oltre le differenze unendo le forze per trovare i Perlimps, misteriose creature che sono in grado di indicare la strada per la pace.

Alê Abreu è un regista, animatore e sceneggiatore brasiliano. Il suo *Il bambino che scopri il mondo* è stato candidato agli Oscar 2016 come Miglior film animato. Abreu ha creato e supervisionato la serie animata per bimbi piccoli *Vivi Viravento*, diffusa in Brasile e America latina da Discovery Channel.

Claé and Bruô are secret agents from enemy Kingdoms sent in a world controlled by Giants that is in the imminence of a terrible war. They must overcome their differences and combine forces to find the Perlimps, mysterious creatures who can ultimately find a way to peace.

Alê Abreu is a Brazilian film director, animator, and screenwriter. His The Boy and the World (2013) was nominated Best Animated Feature at the 2016 Oscars. Abreu created and supervised the preschool animation series Vivi Viravento, launched by Discovery Channel in Brazil and Latin America.

Premio (Ri)montaggi
(Re)Edit Competition Award
Premio critica cinematografica

Lino Micciché Award
for young film critics

Archivio storico

Historical Archive

Conservatorio Rossini

Concorso (Ri)montaggi. Il cinema attraverso le immagini (video-essay, recut, mash-up, remix)

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.

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.

I curatori, Chiara Grizzaffi e Andrea Minuz, hanno selezionato i seguenti 10 video essay ritenuti più originali e interessanti:

Echo of Dreams in Cinema, Emily Su Bin Ko, Columbia University

Ode to Cinema, Alice Gerosa, Università degli Studi di Roma – Sapienza

The Analogy of Space, Oleksandr Hoisan, Kyiv National University of Culture and Arts

She's an Icon: The making of a gay icon in media, Emanuele Loddo, Università degli Studi di Cagliari

Footsteps, Evelyn Kreutzer, Film University Babelsberg

Take Your Hands Off My Lobby Boy! - Families by Wes Anderson, Roberta Piccioli Cappelli, Sofia Tuscano, Margherita Vezzoli, NABA Milano

What does grief feel like?, Laura Caballero, University of Massachusetts Amherst

Technoflesh, Alessio Annunziata, Luigi Parente, Università degli Studi di Roma – Sapienza

Silice de mémoire, Cecilia Xuetong Feng, Accademia di Architettura di Mendrisio

Tempus edax rerum, Daniele Napoli, Università degli Studi di Roma – Sapienza

Tra questi, la giuria composta da Martina Barone, Valerio Coladonato, Elena Gipponi, sceglierà il lavoro vincitore.

Among these titles, the jury composed of Martina Barone, Valerio Coladonato and Elena Gipponi will select the best video essay.

Premio Lino Micciché per la critica cinematografica *Lino Micciché Award for young film critics*

Il Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani 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 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.

Archivio storico *Historical archive*

Nei suoi quasi 60 anni di storia, il Festival ha prodotto e raccolto un'enorme quantità di pubblicazioni, documenti, foto e materiali video di incredibile importanza scientifica e storica. A testimonianza di questo, il 12 giugno 2020 il MIC – Direzione Generale Archivi lo ha dichiarato archivio di interesse storico particolarmente importante. La Fondazione ha avviato un progetto di recupero, riordinamento e inventariazione dell'archivio che è pronto ad accogliere ricercatori e studiosi.

Over its almost 60 years of existence, the Pesaro Film Festival has produced and collected a huge number of publications, documents, photographs, and footage with an incredible scientific and historical relevance. In fact, on June 12, 2020, the Ministry of Culture has declared it is an archive of particularly important historical interest. While the Fondazione is implementing a project to make its resources available to the community, during the Festival its headquarters will open to the public.

Premio Eleanor

[Teatro Sperimentale -18 giugno 17,00]

L'Associazione Premio Eleanor Worthington, organizzazione di volontariato con sede in Urbino, si occupa di promuovere la sensibilizzazione intorno alla Disabilità, attraverso due Premi, presso gli studenti iscritti ai Licei Artistici italiani e studenti di scuole e corsi d'arte a livello universitario in Italia, Gran Bretagna e Irlanda.

Privilegia il linguaggio delle arti visive.

Ebbe inizio nel 2009 in ricordo di Eleanor Worthington, una ragazza angloitaliana gravemente disabile.

La famiglia, gli amici e la Scuola hanno voluto trasformare la sua esperienza individuale in un'esperienza collettiva, allo scopo di creare sensibilizzazione sulle problematiche inerenti le persone disabili e le loro famiglie, e sulla necessità di eliminare le *barriere di diversa natura che possono ostacolare, per le persone con disabilità, la piena ed effettiva partecipazione nella società su base di uguaglianza con gli altri* (Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti delle Persone con Disabilità, firmata dall'Italia nel 2009, Art. 1).

Dal 2013 l'Associazione ha avviato una rassegna cinematografica al cinema Nuova Luce di Urbino con ingresso gratuito. Presenta 4 film, scelti e presentati da Riccardo Bernini, ogni marzo e novembre con tematiche inerenti alla disabilità.



Associazione Premio
Eleanor Worthington-ODV

The Associazione Premio Eleanor Worthington is a volunteering organization based in Urbino. Its mission is to raise disability awareness by way of two Awards among students enrolled in Italian Art High Schools and students of schools and art courses at undergraduate level in Italy, Great Britain, and Ireland.

The award privileges the language of the visual arts.

It was established in 2009 in memory of Eleanor Worthington, a severely impaired Anglo-Italian girl.

The family, friends, and School wanted to turn her individual experience in a collective one, in order to raise awareness of the problems that affect disabled people and their families, and to promote the removal of various barriers [that] may hinder their full and effective participation in society on an equal basis with others (United Nations Convention on the Rights of Persons with Disabilities, signed by Italy in 2009, Art. 1).

In 2013, the Associazione Eleanor Worthington launched a free-admission film retrospective at the Cinema Nuova Luce in Urbino. Four films are chosen and presented by Riccardo Bernini every March and November, based on themes related to disability.

Un film nel film

La musica classica nel cinema

A film in the film

Classical music at the movies

In occasione della Giornata europea della musica, mercoledì 21 giugno, con la collaborazione del Conservatorio di Musica Rossini, si terrà in Piazza del Popolo un concerto a cura dell'orchestra del Conservatorio diretta da Luca Ferrara. Il concerto «Un film nel film. La musica classica nel cinema», diretto dal M° Luca Ferrara, prevede l'esecuzione di brani di Mozart, Beethoven e Rossini che tutti noi abbiamo riconosciuto e ascoltato al cinema.

Questo il programma:

W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, Ouverture. Presente in vari film tra cui il più famoso *Una poltrona per due* di John Landis (1983). A questi si aggiungono: *Last Action Hero* (1993) e *Willy Wonka e la fabbrica del cioccolato* (1971).

L. van Beethoven, Sinfonia n. 7. Il primo movimento è presente nel I episodio della serie *Cosmos* di Carl Sagan. Il secondo movimento conta almeno la sua presenza in venti film, tra cui: *Il discorso del Re* con Colin Firth (2010), *X-Men – Apocalisse* di Bryan Singer (2016), la serie *Mr. Robot* (2015), *Segnali dal futuro* di Alex Proyas (2009), *L'uomo che venne dalla Terra* di Richard Schenkman (2007), *The Fall* di Tarsem Singh (2006), *Goodbye Mr Holland* di Stephen Herek (1995); *Amata Immortale* di Bernard Rose (1994), *The Black Cat* di Edgar G. Ulmer (1934), *Addio al linguaggio / Adieu au Langage* di Jean-Luc Godard (2014), *Elles* di Małgorzata Szumowska (2011). Il quarto movimento è usato in *Il treno per Darjeeling* di Wes Anderson (2007).

G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, Ouverture. Si segnala la presenza del brano nell'episodio di Bugs Bunny *Il Coniglio di Siviglia* (Looney Tunes, 1950) e nel film di Mario Monicelli *Rossini! Rossini!* (1991).

The Pesaro "Square" – Piazza del Popolo – is glad to welcome this year too, on the World Music Day, a concert played by the prestigious Orchestra of the Conservatorio Rossini.

Entitled "A film in the film. Classical music at the movies" and conducted by Maestro Luca Ferrara, the concert includes the execution of musical pieces by Mozart, Beethoven, and Rossini that we all have recognized and listened to at the movies.

The programme is as follows:

W. A. Mozart, The Marriage of Figaro, Overture. This piece is featured in several films, the most well-known possibly being John Landis' Trading Places (1983), but men-



Evento speciale 59ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema
Concerto per la Festa della Musica 2023

...UN FILM NEL FILM

LA MUSICA CLASSICA
NEL CINEMA



Ingresso gratuito
www.conservatoriorossini.it

tion should be made of Last Action Hero (1993) and Willy Wonka & the Chocolate Factory (1971) as well.

L. van Beethoven, Symphony No. 7. The first movement is found in the first episode of Carl Sagan's TV series Cosmos: A Personal Voyage. The second movement is featured in at least twenty films, including The King's Speech starring Colin Firth (2010), Bryan Singer's X-Men: Apocalypse (2016), the series Mr. Robot (2015), Alex Proyas' Knowing (2009), Richard Schenkman's The Man from Earth (2007), Tarsem Singh's The Fall (2006), Stephen Herek's Mr. Holland's Opus (1995), Bernard Rose's Immortal Beloved (1994), Edgar G. Ulmer's The Black Cat (1934), Jean-Luc Godard's Goodbye to Language (2014), and Małgorzata Szumowska's Elles (2011). Wes Anderson's The Darjeeling Limited (2007) features the fourth movement.

G. Rossini, The Barber of Seville, Overture. This piece can be found notably in the Bugs Bunny cartoon short Rabbit of Seville (Looney Tunes, 1950) and in Mario Monicelli's movie Rossini! Rossini! (1991).

Indice dei film

Film index

1,2,3... ĆWICZENIE OPERATORSKIE 145
53 RUE DE VERDUN 158

ABBANDONO 158
ALDRIN ÜOPERA [ALDRIN OPERA] 149
AMARCORD 94
ANAFORA 185
ARGILEAK 18
AUFZIEHENDER STURM 113
AUTOPORTRET 153
AUTOPSIA UITARII 151

BAARÌA 71
BAUMSCHATTEN 115
BATTIMA 60
BELLEZZA, ADDIO 61
BELYE, BELYE AISTY 207
BLEARED EYES OF BLUE GLASS 36
BLEED 185
BLOOM 26
BOROTALCO 63
BROKEN VIEW 44
BURQA DI GUCCI 198

CANGALLO Y CANNING 132
CARLO'S VISION 124
CENIZA VERDE 133
CENTRUM 144
CHINA - SUPER 8 REISETAGEBUCH 116
CHODNIK 145
CIAO CIAO 198
CIOMPI 42
COCORICÒ TAPES 57
COME MONICELLI 65
CONSIDERATE CHE AVEVO QUINDICI ANNI 65
CONTAMINATION 161
CONVERGENTA SPRE INUTIL 153
CORPO D'AMORE 94
CORTOMETRAGGI LITUANI 225

DAYDREAMING 164
DENIM SKY 125
DENKBILDER 133
DARSE CUENTA 135
DENTRO BLU ARANCIO FUORI 174

DEPUIS QUE JE ME SOUVIENS 115
DIVA 198
DOUNIA ET LA PRINCESSE D'ALEP 223
DOVE SONO GLI OCCHIALI 166
DRAMMA DELLA GELOSIA (TUTTI I
PARTICOLARI IN CRONACA) 59
DVA 30

ELECTRICAL GAZA 125
ENNIO 71
ENTGEGEN 115
ESSO: SHADOWS OOZING GOLD 65
EZEIZA 135
EXERCITIU SUBLIMINAL 152
EXHIBITION 20
EYEBALLING 124

FIRST PERIOD 166
FORTEFRAGILE 189
FRAGMENTARIUM 154

GARLO THE GARLIC 174
GENESI 167
GESTRANDET 113
GEWESEN SEIN WIRD 40
GIARDINO CIELO TERRA 65
GRÄSER 112
GUSCIO 165

HALF ASLEEP 168
HAJNAL (ANDANTE) 148
HAUTKLOPFEN 114
HOWLING 32
HUGO CABRET 62

IDE... 144
IL BAMBINO 173
IL CAMORRISTA 70
IL CANE BLU 70
I'LL SEE YOU IN MY DREAMS 159
IL MONDO FUORI 169
IL SEDUTTORE SEGRETO 160
ILUMIN RI 152
IMBLINZITORUL DE SERPI 152
I NOSTRI GIORNI 172

INSIEME INSIEME 48
INUYASHA 198
IO LEI E TU 198

JA I TELEFON 143

KLATSCHMOHN II 115
KONFRONTACJA 142
KRÖTEN 112
KURGAN 185
KWADRAT 142

LA CORRISPONDENZA 71
LA CORTESE 65
LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO
70

LA MARMELLATA 163
LA MIGLIORE OFFERTA 71
L'AMORE NON CANTARLO 65
LA NATURALE BELLEZZA DEL CREATO 160
LA NEBBIA 168
LA PROPRIETÀ NON È PIÙ UN FURTO 94
LA RUOTA 65
LA SCELTA DEGLI ALESSANDRI 65
LA SCONOSCIUTA 70
LE CORBUSIER AU MISTRAL 113
LETTERA DI SACCO AL FIGLIO 185
L'ISOLA DELLE ROSE 190
LOTTA DI LATTA 158
LUCKY LUCIANO 94
L'UOMO DELLE STELLE 70

MAKUMBA 198
MAMA MITI 163
MALÈNA 71, 94
MAO MAO 165
MEMBRAN 113
MISE-EN-ECRAN 154
MONICA 198
MUSICA ELETTRONICA 198

NEL SOGNO DI TURNER 173
NEW YORK FILM DIARY SEP. 3, 1994 -
OCT. 3, 1995 114
NON CREDO IN NIENTE 66
NUOVO CINEMA PARADISO 71

OBSZAR 144
OCULAR 153
OD A DO B, OD B DO A 145
OINK 222
OKNO 143
OPEN DAY 124
OPERNBLÜTE 114

PERCORSI 65
PERCORSO #0008-0209 185
PERLIMPS 227
PINK MOON 170
PLANETS 185
PODRÓZ WACŁAWA ANTCZAKA DO KIOSKU
PRZY ULICY GŁÓWNEJ 143
POLY-NECRO-LOVE 167
PRIMO LEVI A PESARO: PAOLO TEOBALDI
RACCONTA 65
PROGETTO GENESI 161
PROSTOKĄT DYNAMICZNY 142
PRUEBAS 28
PULSIUNI 152

QUANDO 64
QUANDO ARRIVA L'ESTATE 65
QUANDO LA SCUOLA CAMBIA (Italia,
1978-1980, 240'), ep. 2, ep. 3, ep. 4 210
¿QUIÉN SE ATREVE A MATAR AL CINE? 131

REFLEJO NOCTURNO IV 132
RÉPLICA #1 134
RETINA 198
RIMANI 159
RIPOS(T)O 162
ROUND 149
RYNEK 143

SAN MICHELE AVEVA UN GALLO 94
SCARABOCCHIO MENTALE 170
SENSITIVITY IN LOW LIGHT CONDITIONS 34
SEXIE SELFIE 198
SIXTEEN CANDLES 112
SLOGAN 198
SOLE DEI SENSI 190
SOGNANDO VENEZIA 56
SPLASH 190
STANNO TUTTI BENE 71
STORIE SCELLERATE 94
STREET FIGHTER 172
STUDIUM 1. DETALII 153
STÜNDLICH I 114
STUDY I. 148
SULLA MIA PELLE 64

TAKE FIVE 145
TANGO 190
TERREMOTO 99
THE DIVINE HORSEMEN - THE LIVING
GODS OF HAITI 97
THE NEWEST OLDS 38
THE APOCALYPTIC IS THE MOTHER OF ALL
CHRISTIAN THEOLOGY 24
THINGS 164

TOLDI MOVIE 224
TRIOLAK 149

ULTIMA BOTTA A PARIGI 198
UNABRIDGED MANEUVER 22
UNA DONNA CHE CONTA 198
UN AMLETO DI MENO 94
UNA PURA FORMALITÀ 70
UNA VITA IN CAPSLOCK 198
UN HORIZONTE INVISIBLE 131
UN SOGNO, IO RICORDO 162

VIVIAN'S GARDEN 125
VISUS 148
VIVA LA NOTTE 46

WASSERSPIEL I 115
WILD TIMES 185
W LA PANDA 45 169

XANANAS 198
XERJOFF 171

YOU WILL NEVER KNOW MY NAME 185
YYAA 145

ZAPRZECZENIE 142
ZAUBERZEIT 115
ZEIT 116

MASCHA HALBERSTAD 222
IGOR IMHOFF 185
ARDÉLIA ISTARÚ 28

MARCELL JANKOVICS 224
ZOLTAN JENEY 149
TADEUSZ JUNAK 142

ANDRÉ KADI 223
ALEXANDRA KARELINA 30
AYA KAWAZOE 32
ALI KHAMRAEV 207
STEFAN KRUSE JØRGENSEN 34
PAWEŁ KWIEK 143, 145

GIACOMO LASER 99
LÉLIE LESAGE 167
AZUCENA LOSANA 132
ADRIAN LYNE 52

MAURO MANGIONE 168
ALESSANDRO MARZULLO 66
LORENZO MAURO 168
PABLO MARÍN 133
DORA MAURER 149
PABLO MAZZOLO 38
MARTINA MIRANTE 169
IOAN T. MORAR 151
MASSIMO MOSCIATTI 169
LUDOVICO MOSSA 171
MARCELA MUNTEAN 152

ARIEL NAHÓN 134
ROSALIND NASHASHIBI 124
ADRIAN NEGURA 170
ZAVVO NICOLOSI 190

ROSI OFFIDANI 65
CRISTIAN OSTAFI 153

MASSIMILIANO PALMESE 61
OLMO PARENTI 190
PARK KYUJAE 36
ALEXANDRU PECICAN 152
SIMONE PELUSO 190
AGNÈS PERRAIS 42
BIANCA PERUZZI 189
CLAUDIA PETRANGELI 160
ELIO PETRI 94
SASHA PIRKER 40
IOAN PLEȘ 152

SAMUELE RECCHIA 170
OSCAR RENNI 164

LAURA RICCOBONO 171
JESSICA SARAH RINLAND 135
JÓZEF ROBAKOWSKI 142-144
FRANCESCO ROSI 94
SIMONE ROVELLINI 198
ZBIGNIEW RYBCZYNSKI 142, 145

GEORGE SABAU 154
DONATO SANSONE 171, 172
GIANLUCA SANTONI 65
ETTORE SCOLA 59
MARTIN SCORSESE 62
VIOREL SIMULOV 153-154
MARCO SMORTA 173
MISHO STOJANOVSKI 173
IOSIF STROIA 153
SERGIO SUBERO 135

IGNACIO TAMARIT 136
FRANCESCO TAVELLA 57
PAOLO E VITTORIO TAVIANI 94
GABRIELE TEMPLORINI 174
EMANUEL ȚEȚ 152
PETER TIMAR 148
GIOVANNI TOMASELLI 190
GIUSEPPE TORNATORE 70-71, 94
JANOS TOTH 148
LILIANA TRANDABUR 154

UOLLI 190

WALTER VELTRONI 64
CARLO VERDONE 63
HANNES VERHOUSTRAETE 44
GIORDANO VIOZZI 65

RYSZARD WASKO 142-145

FRANCESCO ZANATTA 46
BERNARDO ZANOTTA 48
ROBERTO ZAPPALÁ 160
STEFANO ZAPPIA 174
MARYA ZARIF 223

Indice dei registi Director index

AA.VV. DEL CORSO B. PUCCI 158
ALÉ ABREU 227
RICCARDO AMBROSI 158
JOAQUÍN ARAS 131
SIRIO AURELI 159
GIUSEPPE AVARELLO 159

KAZIMIERZ BENDKOWSKI 144
CARMELO BENE 94
MICHELE BERNARDI 160
VALERIA BIASIN 160
FEDERICA BIONDI 65
ENRICO BISI 172
MARIO BOCCHICCHIO 131
GÁBOR BÓDY 149
MATTEO BRASILI 161
WOJCIECH BRUSZEWSKI 145
PATXI BURILLO NUIN 18

ROBERTO CANNARILE 161
CRISTIANO CARLONI 65
FABIO CARPI 94
CHIARA CECCHETTO 162
MARCO CECCOLINI 162
MARCO CHECCHIN 160
ROXANA CHERECHE 154
SERGIO CITTI 94
MARY HELENA CLARK 20
MICHELA COLORITO 163
PAOLO CONSORTI 65

MADDALENA CONTADINI 163
ALESSIO CREMONINI 64
LAJOS CSÁKOVICS 224
MARIA CHIARA CUZZOLA 164

SAMUEL M. DELGADO 26
BRUNO DELGADO RAMO 22
FEDERICO DEMATTÈ 60
MAYA DEREN 97
VITTORIO DE SETA 210

BENJAMÍN ELLENBERGER 132
ADINA ENACHE 164

FEDERICO FELLINI 94
ELIO FERRARIO 165
EDOARDO FERRARO 65
JIM FINN 24
STEFANO FRANCESCHETTI 65

IOAN GALEA 153
FILOMENA GALVANI 165
CAROLA GATTO 166
ELISABETTA GIANNINI 56
GIANVO 166
CARMEN GIARDINA 61
MILENA GIERKE 112
HELENA GIRÓN 26
SARA ANDREA GRAVINO 167

Indice generale

4	Pesaro Vision Pro
6	Sigla di Luca Lumaca / <i>Opening Theme by UOLLI</i>
11	Concorso Pesaro Nuovo Cinema <i>Competition "Pesaro Nuovo Cinema"</i>
50	Proiezioni speciali / Cinema in Piazza <i>Special Screenings / Cinema in the Square</i>
67	Evento speciale Giuseppe Tornatore / <i>Special Event Giuseppe Tornatore</i>
72	spazio bianco Federica Foglia/Erik Negro / <i>spazio bianco gallery Federica Foglia/Erik Negro</i>
90	La vela incantata – Cinema in Spiaggia <i>The Magic Screen – Cinema at the Beach</i>
95	Il muro del suono / <i>The Wall of Sound</i>
101	Focus Milena Gierke
117	Focus Rosalind Nashashibi
128	Prospettiva Argentina / <i>Argentina Perspective</i>
137	Lezioni di storia / <i>Lessons in Film History</i>
155	Corti in Mostra – Animatori italiani oggi <i>Best in Shorts – Contemporary Italian Animation</i>
175	Corti in Mostra – Focus Igor Imhoff <i>Best in Shorts – Focus Igor Imhoff</i>
186	Vedomusica – Videoclip italiani / <i>Italian music videos</i>
191	Vedomusica – Focus Simone Rovellini
199	Workshop Super8
203	Omaggio Khamraev
208	Centenario De Seta
218	Pesaro Film Festival Circus – Cinema per bambini <i>Pesaro Film Festival Circus – Cinema for Kids</i>
230	Concorso (Ri)montaggi. Il cinema attraverso le immagini <i>(Re)Edit Competition. Cinema through images</i>
231	Premio Lino Micciché per la critica cinematografica <i>Lino Micciché Award for Young Critics</i>
231	Archivio storico / <i>The Pesaro Film Festival historical archive</i>
232	Premio Eleanor
234	Un film nel film. La musica classica nel cinema <i>A film in the film. Classical music at the movies</i>
236	Indice dei film / <i>Film index</i>
238	Indice dei registi / <i>Director index</i>

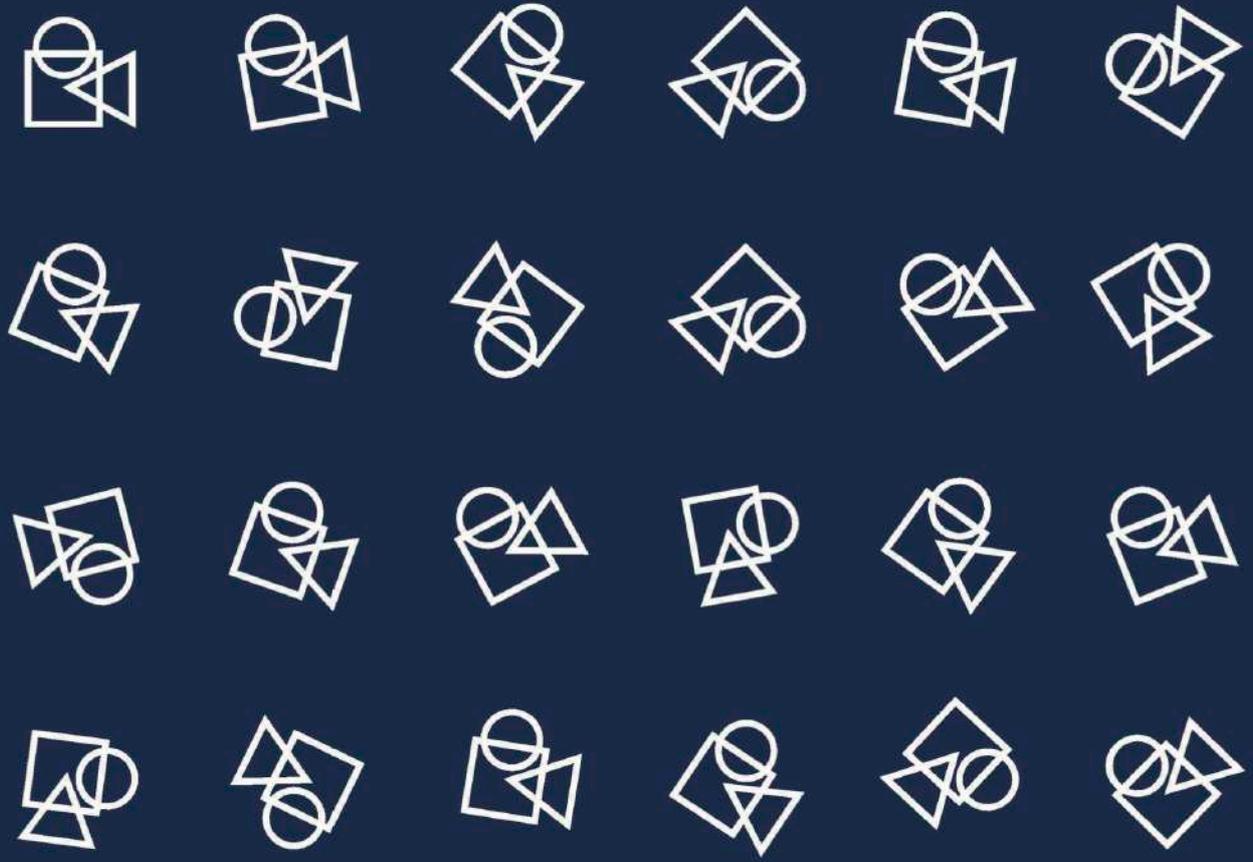


Il festival del vicino è sempre il più Verde

Piacere, siamo i vicini



9 788894 189995



59ª MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

PESARO 17-24 GIUGNO 2023