



43. MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

PESARO
24_06_2007
02_07_2007

**TEATRO SPERIMENTALE
CINEMA ASTRA
PIAZZA DEL POPOLO**

INIZIATIVA REALIZZATA CON IL CONTRIBUTO DI:
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIREZIONE GENERALE CINEMA
REGIONE MARCHE
PROVINCIA DI PESARO E URBINO
COMUNE DI PESARO

CATALOGO DELLA 43^a MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

a cura di **Mazzino Montinari**

con la collaborazione di **Iris Martín-Peralta**

Traduzioni in inglese di **Natasha Senjanovic**

con la collaborazione di **Denise Fralley e Aminda Leigh**

foto di **Michele Federico** ("*Omaggio a Gianni Toti*", p. 99), **Maurizio Pratesi** ("*Omaggio a Gianni Toti*", pp. 105-107)

disegno di **Pierre Bongiovanni** ("*Omaggio a Gianni Toti*", p. 103)

illustrazioni di **Iván Zulueta**

© 2007 Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus
Via Villafranca, 20
00185 Roma

Finito di stampare
nel mese di giugno 2007
presso la tipografia Lineagrafica - Roma - Via delle Zoccolette, 25

Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus

**43a MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL NUOVO CINEMA**

Pesaro, 24 giugno – 2 luglio 2007

**FONDAZIONE
PESARO NUOVO CINEMA Onlus**

*Soci fondatori
Comune di Pesaro*
Luca Ceriscioli, Sindaco

Provincia di Pesaro e Urbino
Palmiro Uccielli, Presidente

Regione Marche
Gian Mario Spacca, Presidente
Fiorangelo Pucci, Delegato

Consiglio di Amministrazione
Luca Ceriscioli, Presidente
Luca Bartolucci, Gianaldo Collina, Alessandro Fattori,
Simonetta Marfoglia, Franco Marini, Ornella Pucci,
Paolo Sorcinelli, Aldo Tenedini

Segretario generale
Ennio Braccioni

Amministrazione
Lorella Megani

Coordinamento
Viviana Zampa

**43a MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO
CINEMA**

Comitato Scientifico
Bruno Torri, Presidente
Adriano Aprà, Pedro Armocida, Pierpaolo Loffreda,
Giovanni Spagnoletti, Vito Zagario

Direzione artistica
Giovanni Spagnoletti

Direzione organizzativa
Pedro Armocida

Assistenti alla programmazione e ricerca film
Iris Martín-Peralta, Natasha Senjanovic
con la collaborazione di Claudia Barucca

Segreteria
Maria Grazia Chimenz

Ufficio Documentazione e Catalogo
Mazzino Montinari
con la collaborazione di Iris Martín-Peralta
Traduzioni
Claudia Vettore (francese) e Pedro Armocida (spagnolo)

Movimento copie
Anthony Ettore
con la collaborazione di Manuel Boris Pecoraro

Accrediti e ospitalità
Claudia Barucca
assistenti Benedetta Luzzi e Rossella Trombetti
con la collaborazione di Valeria Bigonzi

Ufficio stampa
Studio Morabito
Mimmo Morabito (responsabile)
assistente Rosa Ardia
con la collaborazione di
Francesca Ranazzi, Vera Usai
Stampa regionale
Beatrice Terenzi

Nuove proposte video e Documentando
Andrea Di Mario, Anthony Ettore

Corrispondente in Francia
Silvia Angrisani

Corrispondente in Germania
Olaf Möller

Corrispondente per l'Asia
Davide Cazzaro

Sito internet
Claudio Gnessi

Realizzazione immagini su internet
Barbara Faonio

Coordinamento presentazione libri
Simone Arcagni

Curatrice della sezione
"Il Cinema italoamericano contemporaneo"
Giuliana Muscio

Collaborazione alla retrospettiva "Iván Zulueta"
Pedro Armocida e Iris Martín-Peralta

Collaborazione alla sezione "Omaggio a Gianni Toti"
Sandra Lischi

Curatori della sezione "SOS Euro.doc"
Iris Martín-Peralta e Mazzino Montinari

Collaborazione alla retrospettiva "Jean-Gabriel Périot"
Andrea Di Mario

Curatori della sezione "Dopofestival"
Adrienne Drake e Antonio Pezzuto

Coordinamento conferenze stampa e concorso video
Pierpaolo Loffreda

Giuria Concorso Video: "L'Attimo Fuggente"
Paolo Angeletti, Gualtiero De Santi, Alberto Pancrazi,
Fiorangelo Pucci, Mauro Rossi, Claudio Salvi

Traduzioni simultanee
Anna Ribotta, Simonetta Santoro
Marina Spagnuolo, Claudia Vettore

Progetto di comunicazione
33 Multimedia Studio - Pesaro

Pubblicità
Dario Mezzolani

Coordinamento proiezioni
Gilberto Moretti

Consulenza assicurativa
I.I.M. di Fabrizio Volpe, Roma

Trasporti
Stelci & Tavani, Roma

Ospitalità
A.F.A., Pesaro

Sottotitoli elettronici
Napis, Roma - napis@napis.it

Allestimento "Cinema in piazza" e impianti tecnici
L'image s.r.l., Padova

Viaggi
Playtime della EDO Viaggi Srl, Roma

**MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL NUOVO CINEMA**
Via Villafranca, 20 - 00185 Roma
tel. (+39) 06 491156 / (+39) 06 4456643
fax (+39) 06 491163
www.pesarofilmfest.it
e-mail: pesarofilmfest@mclink.it
info@pesarofilmfest.it

Si ringraziano

Alice Arecco
Hélène Badinter
Kathleen Barber
Gabriele Barcaro
Guido Barcucci
Verónica Becerril
Ouarda Benlaala
Cristina Bernáldez
Cis Bierinckx
José Luis Borau
Lorena Borghi
Laurie Brandt
Sarrah Brill
Manuel Casas
Olga Castilla
Adriana Castillo
CCCB
Thomas Chia
Camillo De Marco
Mario Di Mario
Ernesto Di Sarro
Leann Duggan
Anna Escoda
Mike Ewin
Sara Ewin
Famiglia Zulueta
Sergio Fant
Luca Fantini
Festival Internacional de Cine de Gijón
Marta Forn
Paola Fragalà

François Xavier Frantz
Fulmine
Gaia Furrer
María García
Giuseppe Gariazzo
John Gartenberg
Mar Gómez
Federico Greco
Michela Greco
Rich Guay
Gabriella Guido
Vicki Gwilliam
Jeanette Hanley
Julia Hodes
Francisco Hoyos
Joe Hunsberger
Izaskun Irizar
Darren JORDAN
Nazli Kilerci
Carolina Konstantinovskiy
Helena Kritis
Aydin Kudu
Marcus Lansdell
Giulio Latini
Jean-Baptiste Le Bescam
Paméla Leu
Paul Levin
Danica Ljiljak
Frantxis López
Virginia López Montenegro
Álvaro Machimbarrena
Mónica Márquez

Lina Marrone
Augusto Martínez Torres
Giovanni Menicocci
Arianna Monteverdi
Jesús Mora
Emese Nemeth
Giovanni Ottone
Sasha Ourikh
Simonetta Pacifico
José Antonio Pérez Giner
Manuela Piuri
Federico Ribes
Ina Rossow
Diana Rulli
Edie Rush
Ariel Schweitzer
Goran Montanaro
Sherin Seyda
Anna Simonelli
St. Petersburg Documentary Film Studio
Tom Stanczyk
Begoña del Teso
The Film Foundation
The National Endowment for the Arts
Francesco Ventrella
Nuria Vidal
Todd Weiner
Alice Wetzl
Kasia Wilk
Caroline Yeager
Martine Zack
Roberta Zanetti



Nel complesso del sistema audiovisivo italiano, i festival rappresentano un soggetto fondamentale per la promozione, la conoscenza e la diffusione della cultura cinematografica e audiovisiva, con un'attenzione particolare alle opere normalmente poco rappresentate nei circuiti commerciali come ad esempio il documentario, il film di ricerca, il cortometraggio. E devono diventare un sistema coordinato e riconosciuto dalle istituzioni pubbliche, dagli spettatori e dagli sponsor.

Per questo motivo e per un concreto spirito di servizio è nata nel novembre 2004 l'Associazione Festival Italiani di Cinema (Afic). Gli associati fanno riferimento ai principi di mutualità e solidarietà che già hanno ispirato in Europa l'attività della *Coordination Européenne des Festivals*. Inoltre, accettando il regolamento, si impegnano a seguire una serie di indicazioni deontologiche tese a salvaguardare e rafforzare il loro ruolo.

L'Afic nell'intento di promuovere il sistema festival nel suo insieme, rappresenta già oggi più di trenta manifestazioni cinematografiche e audiovisive italiane ed è concepita come strumento di coordinamento e reciproca informazione.

Aderiscono all'Afic le manifestazioni culturali nel campo dell'audiovisivo caratterizzate dalle finalità di ricerca, originalità, promozione dei talenti e delle opere cinematografiche nazionali ed internazionali.

L'Afic si impegna a tutelare e promuovere, presso tutte le sedi istituzionali, l'obiettivo primario dei festival associati.

Within the framework of the Italian audiovisual system, film festivals are fundamental in the promotion, awareness and diffusion of cinema and audiovisual culture, as they pay particular attention to work that is usually not represented by commercial circuits, such as, for example, documentaries, experimental films and short films. And they must become a system that is coordinated and recognized by public institutions, spectators and sponsors alike.

*For this reason, and in the explicit spirit of service, the Association of Italian Film Festivals (Afic) was founded in November, 2004. The members follow the ideals of mutual assistance and solidarity that are the guiding principles of the *Coordination Européenne des Festivals* and, upon accepting the Association's regulations, furthermore strive to adhere to a series of ethical indications aimed at safeguarding and reinforcing their role.*

In its objective to promote the entire festival system, the Afic already represents over thirty Italian film and audiovisual events and was conceived as an instrument of coordination and the reciprocal exchange of information.

The festivals that are part of the Afic are characterized by their search for the new, originality, and the promotion of talent and national and international films.

The Afic is committed to protecting and promoting, through all of its institutional branches, the primary objective of the member festivals.

Associazione Festival Italiani di Cinema (Afic)
www.aficfestival.it
Via Villafranca, 20
00185 Roma
Italia

Associazione Festival Italiani di Cinema (Afic)
www.aficfestival.it
Via Villafranca, 20
00185 Roma
Italia

INDICE

- 8 **INTRODUZIONE**
di Giovanni Spagnoletti

- 13 **SELEZIONE UFFICIALE**

Concorso Pesaro Nuovo Cinema - Premio Lino Micciché & Cinema in Piazza

21° Evento Speciale: Luigi Comencini

- 29 **RETROSPETTIVE E OMAGGI**
 - 29 Il cinema italoamericano contemporaneo
 - 57 SOS europa.doc
 - 75 Omaggio a Jean-Gabriel Périot
 - 91 Omaggio a Gianni Toti
 - 109 La Z del cinema spagnolo - Retrospectiva Iván Zulueta

- 134 **A VOLTE TORNANO**

- 139 **NUOVE PROPOSTE VIDEO & DOCUMENTANDO**

- 148 **FILM AL TELEFONO**

- 155 **FUORI PROGRAMMA**

- 157 **INCONTRI EDITORIALI**

- 163 **IL DOPOFESTIVAL - MOVIMENTI COLLATERALI**

- 172 **VIDEO DAL LEMS**

- 176 **VIDEO DALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI URBINO**

- 178 **CONCORSO VIDEO "L'ATTIMO FUGGENTE"**

- 180 **ISA URBINO – SEZIONE CINEMA D'ANIMAZIONE**

- 182 **INDICE DEI FILM, REGISTI E CONTATTI**

Istruzioni per l'uso

di Giovanni Spagnoletti

Rispetto all'“effetto domino” che la nascita della Festa del Cinema di Roma ha prodotto sul complesso dei Festival italiani, nonché la loro sempre maggiore spettacolarizzazione e proliferazione, la Mostra del Nuovo Cinema (che non a caso, sin dalle sue origini, si definisce una Mostra) vuole ribadire, quest'anno con estrema forza, la sua identità e natura di manifestazione fortemente culturale e di ricerca. Ciò non significa affatto trascurare le esigenze dell'audience dei non addetti ai lavori che a partire dal 2000 affollano la piazza principale di Pesaro per le proiezioni serali *open air*. Nella definizione del programma abbiamo cercato una sempre più stretta sinergia con le proposte che si svolgono negli altri spazi del Festival.

Perciò il cartellone dell'edizione 2007 ha ridotto il ventaglio delle proposte (ma non certo la qualità) a favore di una compattazione del programma per consentire un maggiore approfondimento dei temi scelti. Che comunque hanno per noi una valenza di alto rilievo culturale e spettacolare, a partire dalla grande retrospettiva, nell'Evento Speciale, dedicata a **Luigi Comencini**, uno dei maggiori registi italiani del dopoguerra scomparso qualche mese fa. Da *PANE AMORE E FANTASIA* (1953) e *LO SCOPONE SCIENTIFICO* (1972) al *PINOCCHIO* (1972) e *CUORE* (1984) televisivi, e poi attraverso i tanti altri titoli più o meno celebri, più o meno riusciti, il regista milanese è rimasto sino ad oggi, nell'empireo del cinema italiano (e internazionale) classico, un autore quasi sconosciuto, a parte qualche lodevole eccezione in passato. Una figura registica insomma che attende la sua giusta riconsiderazione, valorizzazione e ricordo da parte della critica e del pubblico.

Passando invece a illustrare rapidamente il programma della Mostra Internazionale, il pezzo forte '07 è costituito dalla rassegna del **Cinema italoamericano contemporaneo**. Senza le personalità di Francis Ford Coppola, Abel Ferrara, Brian De Palma, Martin Scorsese o Quentin Tarantino, il cinema americano più inventivo e personale sarebbe quasi impensabile. Ed è tutto frutto di attori, *Dir-Actors* (Attori-registi) o filmmaker di origine italiana. Insomma i nomi che finiscono per vocale popolano il mondo dello *show business* statunitense come mai in precedenza. Ricordiamo solo di sfuggita qualche rappresentante di quella che è una vera e propria *new wave*: da Robert De Niro ad Al Pacino, da Leonardo DiCaprio a Nicolas Cage, John Travolta o Sylvester Stallone; e poi: Steve Buscemi, Stanley e Michael Tucci, Susan Sarandon, John Turturro, Christina Ricci, Vincent Gallo, Danny DeVito, Chazz Palminteri, Annabella Sciorra, Joe Pesci, Ben Gazzara, Vincent Spano, Danny Aiello, Paul e Mira Sorvino, Gary Sinise, e i tantissimi altri che affollano da trent'anni e più gli schermi dentro (e fuori) Hollywood. Concentrandoci sulla produzione indipendente com'è nostro costume, la retrospettiva vuole documentare l'ultima generazione di questa straordinaria fioritura di talenti. Da essa emerge che il cinema

Instruction Manual

by Giovanni Spagnoletti

With respect to the domino effect that the recent foundation of the RomeFilmFest has sparked among Italian festivals, along with their increasing “spectacle-ization” and proliferation, the Pesaro Film Festival (it is no coincidence that in Italian it is called a “mostra,” an exhibit) would like to re-assert, with particular force this year, its identity as a passionately cultural and innovative event. This does not mean neglecting the needs of the audience and those not part of the film industry that since 2000 have crowded Pesaro's main square for the open-air, evening screenings. Rather, in creating our program this year we sought out an increasingly tighter synergy with the works presented in the festival's other spaces.

*Thus, the festival has reduced the number of its offerings (though certainly not their quality) in favor of a “compression” that allows for a more in-depth examination of the chosen themes. Which nevertheless for us have significant cultural and cinematic value, beginning with the ample retrospective of the Special Event, dedicated to **Luigi Comencini**, one of Italy's greatest post-war directors, who passed away several months ago. From *BREAD, LOVE AND DREAMS* (1953) and *THE SCIENTIFIC CARD-PLAYER* (1972) to the television films *PINOCCHIO* (1972) and *HEART* (1984), and through many other titles that are more or less renowned, more or less successful, the Milan-born director is still today, within the Empire of classic Italian (and international) cinema, a relatively unknown director, apart from a few commendable exceptions in the past. He is thus a filmmaker awaiting his due recognition, valorization and commemoration from critics and the public alike.*

*In presenting a swift illustration of this year's program, the strong point of 2007 is the section on **Contemporary Italian American Cinema**. Without Francis Ford Coppola, Abel Ferrara, Brian De Palma, Martin Scorsese and Quentin Tarantino, many of the most inventive and personal US films would be unthinkable. And it is all thanks to actors, dir-actors (actor-directors) and filmmakers of Italian origin. In other words, names ending in vowels populate US show business as never before. We mention here just a few representatives of what can be considered a true “new wave”: from Robert De Niro and Al Pacino to Leonardo DiCaprio, Nicolas Cage, John Travolta and Sylvester Stallone; as well as Steve Buscemi, Stanley and Michael Tucci, Susan Sarandon, John Turturro, Christina Ricci, Vincent Gallo, Danny DeVito, Chazz Palminteri, Annabella Sciorra, Joe Pesci, Ben Gazzara, Vincent Spano, Danny Aiello, Paul and Mira Sorvino, Gary Sinise and the many others who for over 30 years have filled screens within (and without) Hollywood. Focusing on independent films, as is our custom, the retrospective's goal is to document the latest generation of this extraordinary flourishing of talent. What emerges from these films is that today's Italian American cinema – made up of many female filmmakers, such as Nancy Savoca and Marylou Tibaldo-Bongiorno (a large part of whose work, made with husband Jerome Bongiorno, is being presented) – features few “godfathers” or Mafiosos and, instead, numerous families and couples*

italoamericano odierno, in cui si fanno luce anche figure di cineaste donne come Nancy Savoca o Marylou Tibaldo-Bongiorno (di cui presentiamo gran parte della sua produzione realizzata con il marito Jerome), mostra pochissimi Padrini o mafiosi, ma molte famiglie e coppie alle prese con ruoli e valori – sentimentali, etici e professionali – entrati in crisi ovunque. Pesaro però non vuole limitarsi a mostrare soltanto una selezione esemplare ma necessariamente ristretta di film: un grande convegno internazionale con studiosi americani; tavole rotonde (in particolare quella sul celebre scrittore John Fante); un volume di documentazione e vari incontri, vogliono mettere a fuoco come nel giro di un secolo la comunità italoamericana sia passata dal gradino più basso della scala sociale alla stanza dei bottoni non solo in politica ma soprattutto nel mondo dello spettacolo.

Nel Concorso **Pesaro Nuovo Cinema-Premio Lino Micciché**, si deve segnalare una tendenza interessante quanto foriera di novità: cinque degli otto film scelti (frutto della selezione di oltre duecento opere visionate) sono dirette da donne registe – un trend che indica come oggi l'attività artistica audiovisiva, non solo nel Primo Mondo, non sia appannaggio soltanto di uomini. Dalla Cina, all'Argentina, dalla Malesia all'Armenia il cinema del prossimo futuro può contare su un patrimonio di idee e di talenti di natura femminile che lascia sperare in una nuova linfa vitale.

Ai film in competizione si affianca idealmente la sezione **SOS Europa.doc** che con un taglio militante e di qualità, vuole scoprire i "buchi neri" dell'informazione sui problemi del nostro Vecchio mondo. E ci auguriamo che l'anno prossimo – malgrado la sempre precaria situazione economica del Festival – possa ulteriormente rafforzarsi e passare anch'essa a Concorso.

Proseguendo la nostra esplorazione nel cinema di lingua spagnola, dopo le Personali di Leonardo Favio, José Luis Guerín, Marc Recha, Víctor Erice, quest'anno dedichiamo un'importante retrospettiva al regista basco **Iván Zulueta**, del tutto sconosciuto nel nostro paese. Scrittore, disegnatore, grafico (alla sua matita si devono i bellissimi manifesti dei primi film di Pedro Almodóvar) è un intellettuale e artista a tutto campo che si è espresso non tanto nel campo del lungometraggio (suo è uno dei massimi film cult del cinema spagnolo, *ARREBATO*, del 1979) quanto in quello del cortometraggio di sperimentazione. Senza il suo lavoro artistico prima e dopo la caduta della dittatura franchista, la *movida* madrileña e la rinascita del cinema in Spagna, sarebbe stata impensabile.

Stesse parole si possono ripetere per un pioniere (e a lungo collaboratore del Festival di Pesaro) come **Gianni Toti** a cui la Mostra dedica un doveroso omaggio (e una tavola rotonda) a pochi mesi dalla sua scomparsa, che nel campo dell'avanguardia elettronica italiana ha rappresentato una pietra miliare.

Tra le numerose innovazioni dell'Edizione 2007 segnaliamo in **A volte tornano**, oltre all'ultimo lavoro della premiata ditta Rezza&Mastrella, il documentario *GLI INVISIBILI*, realizzato l'anno scorso in occasione dell'Evento speciale

grappling with sentimental, ethical and professional roles and values that are experiencing crises everywhere. However, as Pesaro does not want to restrict itself to only presenting an exemplary selection of films, there will also be a large international conference with US academics, round tables (in particular on renowned writer John Fante), an accompanying volume on the subject and various Q&As, all aimed at highlighting how in a single century the Italian American community has gone from the lowest rung of the social ladder to the control rooms of not only politics but, above all, the entertainment industry.

The Pesaro New Cinema Competition (accompanied by the Lino Micciché Award) is marked by a tendency as interesting as it is beset with novelty: five of the eight titles (the result of a selection of over 200 viewed works) were directed by female filmmakers – a trend that indicates how today's audiovisual artistic activity, not just in the First World, is not only the prerogative of men. From China to Argentina, from Malaysia to Armenia, the cinema of the near future can count on a wealth of female ideas and talent, giving rise to the hope of a new vitality.

The competition films are perfectly flanked by the SOS Europa.doc section, whose militant slant exposes the "black holes" of information on Europe's problems. We furthermore hope that next year – despite the festival's ever-precarious financial situation – this section will also feature a competition.

After the retrospectives we have held on Leonardo Favio, José Luis Guerín, Marc Recha and Víctor Erice, in our exploration of Spanish-language cinema this year we pay tribute to Basque director Iván Zulueta, wholly unknown in our country. A writer, designer and graphic artist (who has designed, among many others, the beautiful posters for Pedro Almodóvar's first films), Zulueta is a well-rounded intellectual and artist who beyond making two features (his 1979 film RAPTURE is one of the biggest cult films of Spanish cinema) has expressed himself mostly through experimental short films. Without his artistic work before and after the fall of the Francoist dictatorship, Madrid's movida and the rebirth of cinema in Spain would be inconceivable.

The same can also be said of pioneer (and long-time collaborator of the Pesaro Festival) Gianni Toti, to whom the festival is paying due homage (along with a round table) just several months after his passing, and who in the field of Italian avant-garde electronic art was a true revolutionary.

Another of the many new elements of this year's edition is "A volte tornano" ("Sometimes They Come Back"), which includes, alongside the latest work by the award-winning Rezza & Mastrella team, GLI INVISIBILI, a documentary made on the occasion of last year's Special Event, The Best of Youth, that offers a further look at the situation of young Italian cinema today; the institution of the parallel Amnesty Italia Cinema and Human Rights Award; and the premiere, in Pesaro's main square, of the short film GRANOSANGUE, a tribute by Alberto Gatto to his uncle Rocco Gatto, a trade unionist murdered by the n'drangheta [Calabrese Mafia] in 1977.

Of note in the Video section (Sala 2), along with the retrospective on French videomaker Jean-Gabriel Périot, is our timely recognition of the latest frontier of works shot with video cell phones, not so much for the intrinsic technological and eco-

“La meglio gioventù”, un’occasione per poter riprendere il discorso sulla situazione del giovane cinema italiano d’oggi; l’istituzione di un Premio collaterale, “**Amnesty Italia, Cinema e Diritti Umani**” e la proiezione in Piazza del cortometraggio GRANOSANGUE in prima assoluta, un omaggio del nipote Alberto al sindacalista Rocco Gatto, trucidato dalla n’drangheta nel 1977.

In evidenza nella programmazione della Sezione video (Sala 2), accanto alla personale del videomaker francese **Jean-Gabriel Périot**, c’è da ricordare nella sezione **Film al telefono**, una tempestiva ricognizione sulle ultime frontiere dei lavori girati con il videofonino, non tanto per le valenze tecnologiche e economiche che tale strumento comporta, quanto, invece, per l’uso artistico che comincia a diffondersi: chissà? Il Super 8 del futuro.

In linea con la compattazione del Festival nel cartellone del **Cinema in Piazza** si noterà una più profonda sinergia con le sezione a Concorso e Italoamericana di cui presentiamo, sperimentalmente, alcuni esempi *en plain air*.

E *last, but not least*, la nascita di notte di un **dopo festival** a Palazzo Gradari dove poter gustare con un buon bicchiere di vino un programma “fuori sala” di video d’artista e/o provenienti dalla Rete che intendono dimostrare l’inesauribile vitalità dell’immagine in movimento.

nostic values these instruments contain but rather for their artistic use, which has begun to spread and may be – who knows? – the Super 8 of the future.

In keeping with the festival’s “compression,” the Cinema in the Square section is marked by a profound synergy with the Competition and Italian American sections, of which we will present, as an experiment, several titles outdoors.

*Last, but certainly not least, are the new, nighttime **after hours** events at Palazzo Gradari – a program of artists’ and/or Internet videos that spectators can enjoy with a glass of wine, that demonstrate the inexhaustible vitality of the moving picture.*

PREMIO AMNESTY ITALIA "CINEMA E DIRITTI UMANI"

Una Comunità Mondiale di Attivisti e Attiviste per i Diritti Umani

A Global Community of Activists for Human Rights

La Mostra Internazionale del Nuovo cinema è onorata di annunciare l'istituzione, in collaborazione con Amnesty International - Sezione italiana, della prima edizione del Premio Amnesty Italia "Cinema e diritti umani". La giuria composta da Roberto Citran, Alessandro Gassman, Paola Saluzzi e coordinata da Amnesty International - Sezione italiana assegnerà il riconoscimento al film che, trasversalmente tra le sezioni "Concorso Pesaro Nuovo Cinema" - "Cinema in piazza" - "SOS Europa.doc", ha saputo meglio coniugare i molteplici temi relativi ai diritti umani. Il Premio Amnesty Italia "Cinema e diritti umani" verrà consegnato domenica 1 luglio durante la serata del "Cinema in piazza".

Amnesty International (AI) è un'organizzazione non governativa indipendente per il rispetto dei diritti umani, fondata nel 1961 dall'avvocato inglese Peter Benenson. Conta attualmente quasi due milioni di soci, sostenitori e donatori in più di 150 paesi; la sede centrale è a Londra. La Sezione Italiana di AI, costituitasi nel 1975, conta circa 90mila soci; la sede nazionale è a Roma. AI svolge ricerche e azioni per prevenire e far cessare gravi abusi dei diritti all'integrità fisica e mentale, alla libertà di coscienza e di espressione e alla libertà dalla discriminazione. Nell'ambito della propria opera di promozione di tutti i diritti umani, AI organizza attività di natura educativa e formativa e campagne di pressione e sensibilizzazione. AI, inoltre, denuncia gli abusi commessi dai gruppi di opposizione, assiste i richiedenti asilo politico, sostiene la responsabilità sociale delle imprese e si batte per un trattato internazionale sul commercio di armi. Ogni anno, rappresentanti di AI visitano decine di paesi per portare la propria solidarietà alle vittime di violazioni dei diritti umani, svolgere ricerche, assistere a processi e incontrare autorità e organismi locali per la difesa dei diritti umani. Attualmente AI sta portando avanti due campagne mondiali intitolate "Mai più violenza sulle donne" e "Control Arms", per porre fine rispettivamente alla violenza nei confronti delle donne e ai commerci incontrollati e indiscriminati di armi. La Sezione Italiana di AI è inoltre impegnata per ottenere l'introduzione del reato di tortura nel codice penale e una legge specifica sul diritto d'asilo e sta svolgendo una campagna denominata "Invisibili" per denunciare il fenomeno della detenzione dei minori migranti all'arrivo alla frontiera marittima.

The Pesaro Film Festival is honored to announce the institution, in collaboration with the Italian Section of Amnesty International, the first edition of the Amnesty Italia Cinema and Human Rights Award. The jury – comprising Roberto Citran, Alessandro Gassman and Paola Saluzzi and coordinated by the Amnesty International-Italian Section – will award the film that, throughout the sections Pesaro Nuovo Cinema Competition, Cinema in the Square and SOS Europa.doc, best unites the multiple themes related to human rights. The Amnesty Italia Cinema and Human Rights Award will be presented on the evening of Sunday, July 1 during the festival's awards ceremony in Pesaro's main square.

Amnesty International (AI) is an independent non-governmental organization for the international recognition of human rights, founded in 1961 by British lawyer Peter Benenson. It currently counts over two million members, supporters and subscribers in over 150 countries and is headquartered in London. The Italian Section of AI, founded in 1975, has approximately 90,000 members and is headquartered in Rome. AI's mission is to undertake research and action focused on preventing and ending grave abuses of the rights to physical and mental integrity, freedom of conscience and expression, and freedom from discrimination. In pursuit of this vision, AI organizes educational and training activities and pressure and awareness campaigns. AI furthermore denounces abuses committed by opposition groups, assists those seeking political asylum, supports corporate social responsibility and is fighting for a global Arms Trade Treaty. Each year, AI representatives visit dozens of countries to offer their solidarity to victims of violations of human rights, to conduct research, participate in legal trials and meet with local authorities and organisms for the defense of human rights. Currently, AI is leading two international campaigns entitled Stop Violence Against Women and Control Arms, to respectively put an end to violence against women and the uncontrolled and indiscriminate sale of arms. The Italian Section of AI is furthermore committed to introducing the crime of torture into the country's penal code as well as a specific law on asylum rights, and is carrying out the campaign Invisible Children to denounce the abuse of human rights of migrant and asylum-seeking minors detained upon arrival at the maritime border in Italy.



Amnesty International
SEZIONE ITALIANA

GIURIA CONCORSO PESARO NUOVO CINEMA



MICHELE ANSELMI



MIMMO CALOPRESTI



CECILIA DAZZI



ADRIENNE MANCIA



LIDIA RAVERA

Michele Anselmi (Senigallia) lavora per «Il Riformista» e «Il Giornale» e cura una rubrica per MIZAR. È stato caposervizio e inviato per «l'Unità». Ha collaborato con «Il Foglio», «Sette», «Ciak» e ha valutato sceneggiature per Medusa. Suona la chitarra Dobro in una band musicale country-bluegrass.

Mimmo Calopresti (Polistena) ha esordito con LA SECONDA VOLTA. Di seguito ha realizzato LA PAROLA AMORE ESISTE e PREFERISCO IL RUMORE DEL MARE. Nel 2003 dirige e interpreta LA FELICITÀ NON COSTA NIENTE. Dopo il documentario VOLEVO SOLO VIVERE, il nuovo film sarà L'ABBUFFATA.

Cecilia Dazzi (Roma) ha debuttato con LA FAMIGLIA di Ettore Scola. Dopo aver studiato recitazione a New York, la sua carriera si è alternata tra televisione, teatro e cinema. Ha vinto un David come miglior attrice non protagonista in MATRIMONI (1998) di Cristina Comencini.

Adrienne Mancía (New York) curatrice del Dipartimento di cinema del MoMA, ha promosso il nuovo cinema americano e internazionale. Ha cofondato nel 1972 la New Directors/New Film. Ha ricevuto numerosi premi ed è stata nominata nel 1984 Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Lidia Ravera (Torino) ha pubblicato numerosi libri. PORCI CON LE ALI, scritto a quattro mani con Marco Lombardo Radice, è il romanzo che l'ha resa celebre. Ha collaborato a numerose sceneggiature per il cinema e la televisione. Scrive per testate nazionali quali «l'Unità», «Io Donna» e «Moda».

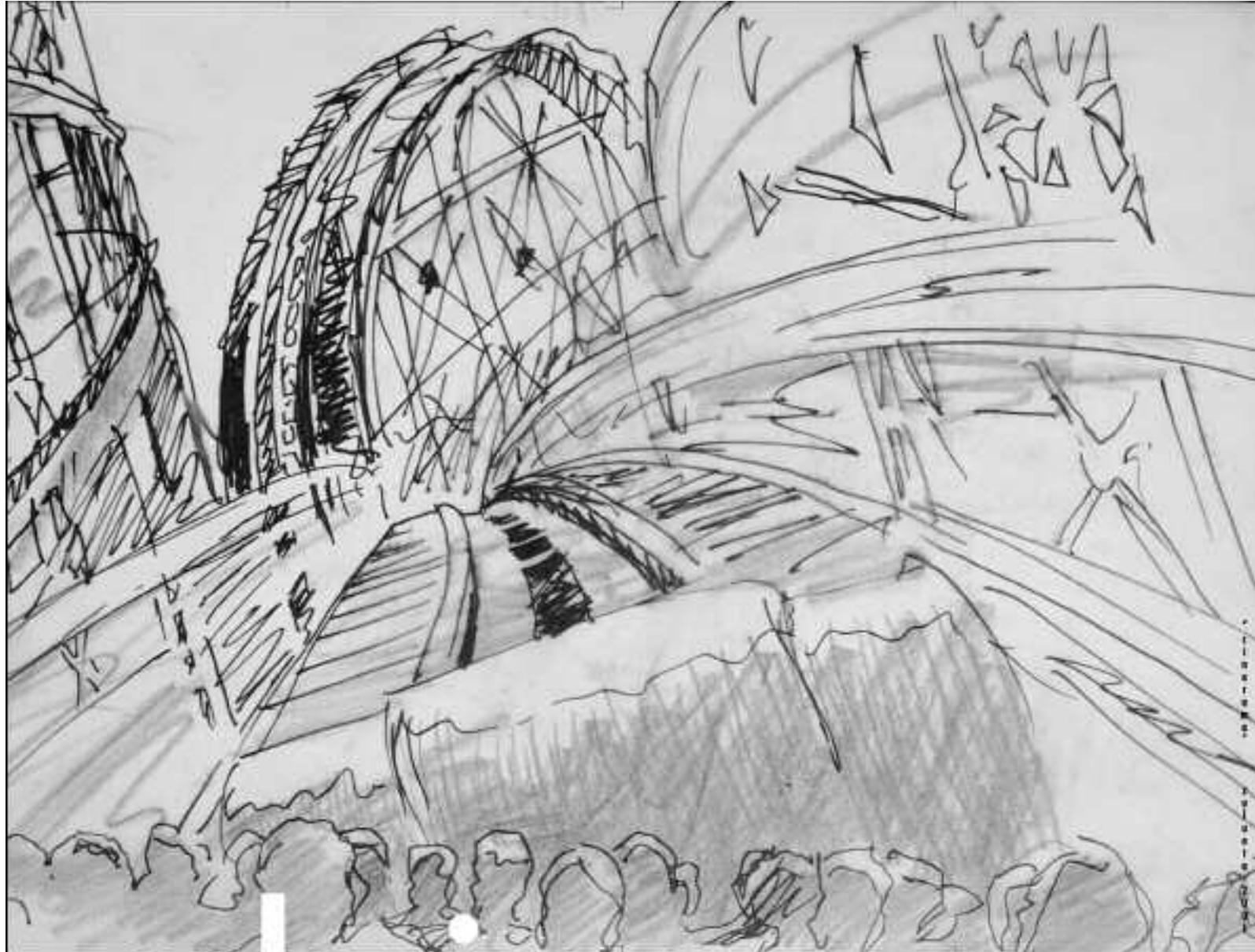
Michele Anselmi (Senigallia) writes for IL RIFORMISTA and IL GIORNALE and works on the TV program MIZAR. He was senior editor of and correspondent for L'UNITÀ and has written for IL FOGLIO, SETTE and CIAK, along with evaluating screenplays for Medusa. He plays the Dobro guitar in a country-bluegrass band.

After debuting with THE SECOND TIME, Mimmo Calopresti (Polistena) has directed, among other films, NOTES OF LOVE, I PREFER THE SOUND OF THE SEA, HAPPINESS COSTS NOTHING (in which he also starred) and the documentary I ONLY WANTED TO LIVE. He is currently working on the feature L'ABBUFFATA.

Cecilia Dazzi (Rome) made her film debut in Ettore Scola's THE FAMILY. Since studying acting in New York, her career has alternated between television, theatre and cinema. She won a Best Supporting Actress David di Donatello Award for her role in Cristina Comencini's MARRIAGES (1998).

As curator of the MoMA Department of Film Adrienne Mancía (New York) promoted new American and international cinema and in 1972 co-founded New Directors/New Film. She has received numerous awards and was named Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres in 1984.

Lidia Ravera (Turin) has published many books and is best known for the novel PIGS HAVE WINGS, co-written with Marco Lombardo Radice. She has collaborated on numerous television and film screenplays and writes for, among other publications, L'UNITÀ, IO DONNA and MODA.



selezione ufficiale

43a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Kevin Aduaka

ELVIS PELVIS

sceneggiatura/screenplay: KEVIN ADUAKA
 fotografia/cinematography: DAVID RAEDEKER
 montaggio/editing: EMILIANO BATTISTA
 musica/music: SHOHEI KAWAMOTO
 scenografia/art direction: EMMA SAUNDERS
 costumi/costumes: CHIP ODINA
 interpreti/cast: KADEEM PEARSE, TONY CEALY, LAURA CROWE,
 MARK OLIVER, GEOFFREY BURTON
 formato/format: COLORE, B/N, DIGIBETA
 produttore/producer: KEVIN ADUAKA, NADJA ROMAIN
 produzione/production: LOVE STREAMS AGNÈS B. PRODUCTIONS,
 D2E PICTURES PRODUCTION
 durata/running time: 95'
 origine/country: GRAN BRETAGNA, FRANCIA 2007



Una storia divisa in due parti: *THE SUIT*, racconta le vicende di una famiglia londinese dei primi anni '80, con un padre ossessionato da Elvis che costringe il figlio di dieci anni a conciarci come il suo mito; *THE MESSIAH*, diciassette anni dopo, ha per protagonista Derek, un giovane tormentato dal passato, che uscendo dalla stanza nella quale si è recluso, vaga per la strada in cerca della propria salvezza.

Da filmmaker ciò che è importante è la presentazione delle situazioni e di seguito, delle idee – spesso fino a un punto nel quale gli elementi si legano casualmente – quasi come degli errori. Sono disinteressato a quelle storie racchiuse in se stesse/compiute con trame e/o colpi di scena e brividi scontati. Kevin Aduaka

Kevin Aduaka (1972, Lagos, Nigeria) si è trasferito in Inghilterra nel 1993 per studiare ingegneria. Presto ha cambiato indirizzo, concentrandosi prima sulla fotografia e poi sul cinema. Mentre completava i suoi studi in cinema e arti visive ha cominciato a scrivere sceneggiature.

The story is told in two parts: THE SUIT centers on a London family in the early 80s, in which a father obsessed with Elvis tyrannically forces his 10 year-old son to dress like his idol; in THE MESSIAH, set 17 years later, Derek, a young recluse tormented by his past seeks respite by wandering the city streets at night in search of salvation.

What is important for me as a filmmaker is the presentation of situations, and consequently, ideas – often to a point where elements hang together randomly – almost like mistakes. I am disinterested in self-contained/worked-out stories complete with plots and/or cheap twists or thrills.
 Kevin Aduaka

Kevin Aduaka (1972, Lagos, Nigeria) moved to England in 1993 to study engineering. He soon turned to photography, and later to film. While studying film at the Central Saint Martins School of Arts in London, he began writing screenplays. *ELVIS PELVIS* is his directorial debut.

ELVIS PELVIS (2007)

Yasmin Ahmad

GUBRA

Anxiety

sceneggiatura/screenplay: YASMIN AHMAD
 fotografia/cinematography: KEONG LOW
 montaggio/editing: AFFENDI
 musica/music: HARDESH SINGH
 interpreti/cast: SHARIFAH AMANI YAHYA, ADLIN AMAN RAMLIE
 IDA NERINA HUSSEIN, HARITH ISKANDER MUSA, ADIBAH NOOR
 ALAN YUN, NAM RON, NOORKHIRIAH AHMAD SHAFIE
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: ELYNA SHUKRI
 produzione/production: NUSANBAKTI CORPORATION SDN BHD
 distribuzione/distribution: LIGHTHOUSE PICTURES
 durata/running time: 110'
 origine/country: MALESIA 2006



Una mattina Orked deve precipitarsi in ospedale perché suo padre sta male. Tutta la famiglia accorre e nel panico generale la donna incontra Alan, il fratello di un suo precedente fidanzato, e scopre anche qualcosa a proposito di suo marito. Parallelamente Pak Bilal, un muezzin, vive con la moglie e un figlio, e cerca di aiutare due prostitute, una delle quali sieropositiva.

Con GUBRA ho voluto osservare il modo nel quale spesso immaginiamo di essere perdonati per i nostri errori e malefatte, e quanto siamo riluttanti quando noi dobbiamo perdonare gli altri.
 Yasmin Ahmad

Yasmin Ahmad ha iniziato scrivendo e dirigendo pubblicità televisive. Nel 2004 ha realizzato il primo lungometraggio, *SEPET*, premiato al Tokyo International Film Festival e al Malaysian Film Festival. Due anni dopo ha ottenuto lo stesso successo con *GUBRA*. Sempre nel 2006, oltre ad aver diretto *MUKHSIN*, ha recitato in *RAIN DOGS*.

Orked runs to the hospital one morning upon hearing that her father has fallen ill. The entire family rushes to his side and in the general panic Orked meets Alan, the brother of her former boyfriend, and also discovers something about her husband. In a parallel story, Pak Bilal, a muezzin, lives with his wife and son and tries to help two prostitutes, one of whom is HIV positive.

With GUBRA I wanted to look at the way we often expect to be forgiven for our shortcomings and wrongdoings and how reluctant we are when it comes to forgiving other people.
 Yasmin Ahmad

Yasmin Ahmad began her career writing and directing television commercials. She made her first feature film in 2004, SEPET, which picked up awards at the Tokyo International and Malaysian Film Festivals. Two years later she achieved the same success at Tokyo with GUBRA. In 2006 she also directed MUKHSIN and starred in RAIN DOGS.

RABUN (2002, MY FAILING EYESIGHT, TV), SEPET (2004, CHINESE EYES), VOICES AT THE BOTTOM OF THE PYRAMID (2005, DOC), GUBRA (2006, ANXIETY), MUKHSIN (2006)

Michael Corrente

BROOKLYN RULES

sceneggiatura/screenplay: TERENCE WINTER
 fotografia/cinematography: RICHARD CRUDO
 montaggio/editing: KATE SANFORD
 musica/music: BENNY RIETVELD
 scenografia/art direction: BOB SHAW
 interpreti/cast: ALEC BALDWIN, FREDDIE PRINZE JR, SCOTT CAAN,
 MENA SUVARI, JERRY FERRARA, MONICA KEENA, ROBERT TURANO
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: M. CORRENTE, RICHARD B. LEWIS, M. POLVINO
 produzione/production: CATALAND FILMS, HANNOVER HOUSE,
 SOUTHPAW ENTERTAINMENT
 distribuzione/distribution: CITY LIGHTS MEDIA
 durata/running time: 99'
 origine/country: STATI UNITI 2007



Ambientato nella Brooklyn degli anni Ottanta, quella dell'ascesa al potere di John Gotti, il film ha per protagonisti tre amici di lunga data che hanno ambizioni differenti. Michael, il narratore, è affascinante e nel suo percorso universitario riesce a farsi strada anche con l'inganno. Carmine è un dongiovanni innamorato dello stile di vita mafioso. Infine Bobby che vorrebbe una vita semplice con la sua fidanzata e un lavoro all'ufficio postale.

Questo è un film su tre persone di un quartiere e sulle scelte che fanno, le strade che prendono, e su come le loro decisioni abbiano cambiato il corso della vita. Quando ho letto la sceneggiatura di Winter ho capito che non avevo scelta, dovevo fare questo film.

Michael Corrente

Michael Corrente (1959, Pawtucket, Rhode Island) ha fondato lo Studio B Theatre producendo più di venti opere teatrali, tra cui *FEDERAL HILL* (1986) poi adattata per il grande schermo nel 1994.

Set in 1980s Brooklyn against the backdrop of John Gotti's rise to power, the film revolves around three lifelong friends with different ambitions. Michael, the narrator, is a lovable charmer who successfully scams his way into Columbia University and wants to leave the Brooklyn streets behind. By contrast, Carmine is lady-killer enamored of the Mafia lifestyle and Bobby longs for a simple life working at the post office and settling down with his fiancée.

It's a movie about three guys from a neighborhood and the choices they make, the roads they take and how those choices affect their lives. When I read Winter's script, I had no choice, I had to do this movie.

Michael Corrente

Michael Corrente (1959, Pawtucket, Rhode Island) founded the Studio B Theatre, producing over twenty plays, including *FEDERAL HILL* (1986), which he later adapted for the big screen.

FEDERAL HILL (SENZA FUTURO, 1994), AMERICAN BUFFALO (1996), OUTSIDE PROVIDENCE (1999), A SHOT AT GLORY (SFIDA PER LA VITTORIA, 2000), BROOKLYN RULES (2007)

Nina Davenport

OPERATION FILMMAKER

(Work in progress)

fotografia/cinematography: NINA DAVENPORT
 montaggio/editing: NINA DAVENPORT, AARON KUHN
 musica/music: SHELDON MIROWITZ
 formato/format: COLORE, MINI DV
 produttore/producer: NINA DAVENPORT, DAVID SCHISGALL
 produzione/production: SWINGING T PRODUCTIONS
 distribuzione/distribution: FILMS TRANSIT
 durata/running time: 92'
 origine/country: STATI UNITI 2007



Muthana è un ragazzo irakeno appassionato di cinema. Mtv lo intervista e il regista Liev Schreiber, vedendo il servizio, decide di chiamarlo a lavorare nel set di OGNI COSA È ILLUMINATA a Praga. Intanto Nina Davenport con la sua videocamera segue l'intera vicenda. Sembra una bella favola, ma il ragazzo si ribella, non pensa di aver ricevuto un trattamento equo. E il documentario si trasforma in un *making of* di se stesso con la regista costretta a entrare in campo.

Pensi che il modo di agire quando fai un documentario su qualcuno è determinare cosa succede nella sua vita? Non mi sento a mio agio in questa posizione, avere tanto controllo e responsabilità sulla vita di un'altro mi spaventa davvero.
 Nina Davenport

Nina Davenport si è laureata ad Harvard e ha cominciato a lavorare come fotografa e regista. I suoi film sono stati proiettati in numerosi festival. Tra questi, HELLO PHOTO, premiato a Melbourne, al New England Film & Video Festival e a Cork, in Irlanda.

Muthana is a young Iraqi obsessed with cinema. Upon seeing an MTV interview with the boy, director Liev Schreiber invites him to work on the set of his film EVERYTHING IS ILLUMINATED in Prague. Nina Davenport chronicles the events with her video camera. It all seems like a fairy tale come true but Muthana rebels, convinced he has not been treated fairly. Thus, the documentary becomes a "making of" of itself, with the director forced to enter the film.

*Do you think the way to deal with this when you're making a documentary about someone is to determine what's going on in their life? I feel uncomfortable being in this position...to have that much control and responsibility over someone's life really scares me.
 Nina Davenport*

Nina Davenport graduated from Harvard and initially began working as a photographer and director. Her films have been shown at numerous festivals. HELLO PHOTO won awards at the Melbourne, New England and Cork (Ireland) film festivals.

SLAIN IN THE SPIRIT (1990, CM), HELLO PHOTO (1994, MM, DOC), ALWAYS A BRIDESMAID (2000, DOC), PARALLEL LINES (2004, DOC), OPERATION FILMMAKER (2007, DOC)

Guo Xiaolu**JIN TIAN DE YU ZE ME YANG****How Is Your Fish Today?**

sceneggiatura/screenplay: HUI RAO, XIAOLU GUO
 fotografia/cinematography: SHENG LU
 montaggio/editing: EMILIANO BATTISTA
 musica/music: MATT SCOTT
 suono/sound: PHILIPPE CIOMPI
 scenografia/art direction: QIANG ZHANG
 interpreti/cast: HUI RAO, HAO LIN, NING HAO, XIAOLU GUO
 formato/format: COLORE, DIGIBETA
 produttore/producer: XIAOLU GUO, IRIS MAOR
 produzione/production: XIAOLU GUO PROD., TIGERLILY FILMS
 DESIRE PROD., CHANNEL 4 BRITISH DOC FOUNDATION
 sito/website: WWW.GUOXIAOLU.COM
 durata/running time: 83'
 origine/country: CINA, GRAN BRETAGNA 2006



Un giovane ha ucciso la sua amante. Comincia una fuga solitaria che dal sud della Cina lo porterà fino ai confini settentrionali, in uno splendido villaggio innevato. Seduto al tavolo, uno sceneggiatore sta scrivendo la storia di quell'uomo. Attraverso quel personaggio di fantasia, la vita di quell'uomo acquista peso, significato e libertà.

Un paesaggio immaginario come il protagonista – esattamente quello che volevo fare con questo film. E allora avevo bisogno di un uomo, o di una voce di un uomo, e non della mia, affinché ci conducesse in quel paesaggio immaginario, e spero in definitiva che anche gli spettatori si raffigurino un loro mondo immaginario.
Xiaolu Guo

Guo Xiaolu (1973), è sceneggiatrice, regista, giornalista e insegna cinema. È nata in un villaggio nel sud della Cina e a diciotto anni si è trasferita a Pechino per studiare cinema. In quel periodo ha cominciato a pubblicare racconti e poesie. *HOW IS YOUR FISH TODAY?* è il suo primo lungometraggio.

A young man in southern China has killed his lover. He starts a lonely escape across the entire country towards a snowy village at the northern border. Sitting at his desk in Beijing, a scriptwriter is writing that man's story. It is through his characters that his life gains importance, meaning and freedom.

*A landscape as imaginary as the main character – that's what I wanted to create with this film. And then I needed a man, or a man's voice rather than my own voice, to take us to this imaginary landscape. I hope, ultimately, that the spectators will paint their own imaginary world as well.
Xiaolu Guo*

***Xiaolu Guo** (1973) is a scriptwriter, director, journalist and film teacher. She was born in a fishing village in southern China and at 18 moved to Beijing to study film. During that period she started publishing poetry and novels. *HOW IS YOUR FISH TODAY?* is her first feature film.*

FAR AND NEAR (2003, CM), THE CONCRETE REVOLUTION (2004, MM), ADDRESS UNKNOWN (2006, CM), JIN TIAN DE YU ZE ME YANG? (HOW IS YOUR FISH TODAY?, 2006)

Rubén Imaz Castro

FAMILIA TORTUGA

Turtle Family

sceneggiatura/screenplay: RUBÉN IMAZ CASTRO, GABRIELA VIDAL
 fotografia/cinematography: GERARDO BARROSO ALCALÁ
 montaggio/editing: LEÓN FELIPE GONZÁLEZ SÁNCHEZ
 musica/music: GALO DURÁN
 suono/sound: LEÓN FELIPE GONZÁLEZ SÁNCHEZ
 scenografia/art direction: YULENE OLZAIZOLA LEÓN
 interpreti/cast: JOSÉ ÁNGEL BICHIR, LUISA PARDO
 MANUEL PLATA LÓPEZ, DAGOBERTO GAMA
 formato/format: COLORE, HDV
 produttore/producer: MARIBEL MURO
 produzione/production: CCC
 distribuzione/distribution: CCC
 durata/running time: 136'
 origine/country: MESSICO 2006



Un vecchio zio che passa il tempo a pulire la casa e a parlare da solo e con due tartarughe; due nipoti in cerca di un'identità e che avvertono il presente e passato come una gabbia da cui evadere; un padre senza scopi nella vita. A tenere insieme o forse a separare queste persone è un lutto, la morte di una donna che era il punto di riferimento per tutti.

Il film mostra una famiglia circondata da una società individualista che costringe le persone a sognare in uno stato di isolamento. Una famiglia che sta perdendo i suoi sogni più semplici, quelli che normalmente ci permettono di trovare l'amore e una meta.

Rubén Imaz Castro

Rubén Imaz Castro (1979, Città del Messico) ha studiato cinema al Centro de Capacitación Cinematográfica. Nel 2004 ha partecipato al Talent Campus della Berlinale con il cortometraggio *CICATRIZ*. *FAMILIA TORTUGA* è la sua opera prima, il progetto con il quale si è laureato al CCC. Il film ha ricevuto il sostegno della fondazione Hubert Bals.

An elderly uncle spends his days cleaning house and talking to himself and his two turtles; his niece and nephew search for their identities and see the present and the past as traps to be avoided; their father has no aim in life. What keep them united, or perhaps separated, is their grief over the death of a woman who was a central figure for them all.

The film shows a family surrounded by an individualized society that forces people to adapt their dreams to a state of isolation. A family losing its basic dreams; those simpler dreams that used to inspire us to have goals and love.

Rubén Imaz Castro

Rubén Imaz Castro (Mexico City, 1979) studied at the Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.) in Mexico City from 1999 to 2006. In 2004 he was selected to participate at the Berlinale Talent Campus 2 with his one-minute short film *CICATRIZ*. *FAMILIA TORTUGA* is his thesis project and first feature film, and received support from the Hubert Bals Fund.

JUEGO DE PELOTA (2001, CM), AFUERA DE LA CIUDAD (2003, CM), CICATRIZ (2004, CM), AITONA / ABUELO (2005, DOC), FAMILIA TORTUGA (2006)

Kevin Jordan

BROOKLYN LOBSTER

sceneggiatura/screenplay: KEVIN JORDAN
 fotografia/cinematography: DAVE TUMBLETY
 montaggio/editing: MAKO KAMITSUNA
 musica/music: CRAIG MAHER
 scenografia/art direction: JESSE NEMETH
 costumi/costumes: LAQUITTA MATTHEWS
 interpreti/cast: DANNY AIELLO, JANE CURTIN, DANIEL SAULI,
 MARISA RYAN, HENRY YUK, IAN KAHN, HEATHER BURNS
 formato/format: COLORE, 16MM
 produttore/producer: KEVIN E DARREN JORDAN, CHRIS VALENTINO
 produzione/production: RED CLAW, MOE GREENE ASSOCIATES
 distribuzione/distribution: MEADOWBROOK PICTURES
 durata/running time: 94'
 origine/country: STATI UNITI 2005



La vita di Frank Giorgio viene sconvolta quando la banca che gli ha prestato i soldi per il suo commercio di aragoste fallisce. La sua piccola impresa è in pericolo perché non ha i mezzi per saldare i debiti. Questo fatto rimette in discussione i rapporti famigliari, soprattutto con il figlio Michael, un informatico che non ha intenzione di lavorare con il padre.

Sono stato sempre circondato dalle aragoste. Mio nonno aprì il primo negozio nel 1938 e passò il testimone a mio padre. Fare questo film è stato per me un modo per prendere quel testimone. Volevo mostrare i problemi di queste attività e gli effetti che si producono nelle famiglie. Un ritratto semplice di una famiglia sotto pressione.
 Kevin Jordan

Kevin Jordan (1974, New York) si è laureato all'università di New York. Per due mesi è stato sul set di KUNDUN come apprendista di Scorsese. In seguito ha realizzato SMILING FISH AND GOAT ON FIRE ricevendo il Discovery Award al Festival di Toronto dove ha presentato anche BROOKLYN LOBSTER.

Frank Giorgio's life is turned upside down when the bank that holds the small business loan for his lobster farm forecloses and he risks losing a company that has been in his family for generations. This reignites tensions with his family, especially with son Michael, a computer programmer who does not want to work with his father.

*All my life I've been surrounded by lobsters. My grandfather started his first shop back in 1938, finally passing the "lobster torch" on to my father. Making this film was a way for me to keep the torch lit for this family business. I wanted to show the troubles that came from running this shop and the effects that has on a family. A simple portrait of a family under pressure.
 Kevin Jordan*

Kevin Jordan (1974, New York) studied film at NYU. Upon graduation, he spent two months on the set of KUNDUN as an apprentice to Martin Scorsese. He went on to make SMILING FISH AND GOAT ON FIRE, for which he won the Discovery Award at the Toronto Film Festival, where he also presented BROOKLYN LOBSTER.

SMILING FISH AND GOAT ON FIRE (1999), FEATHER PIMENTO (2001, CM), AN ODE TO THE WRITER (2002, CM), ANTI-TRUST: EDISON V. LAEMMLE (2002, DOC), BROOKLYN LOBSTER (2005)

Ana Katz

UNA NOVIA ERRANTE

sceneggiatura / screenplay: INÉS BORTAGARAY, ANA KATZ
 fotografia / cinematography: LUCIO BONELLI
 montaggio / editing: ANDRÉS TAMBORNINO
 suono / sound: JESICA SUAREZ
 musica / music: NICOLÁS VILLAMIL
 scenografia / art direction: MARIELA RIPODAS
 interpreti / cast: ANA KATZ, CARLOS PORTALUPPI, DANIEL HENDLER
 formato / format: COLORE, 35MM
 produttore / producer: ANA KATZ
 produzione / production: FLEHNER FILMS, MEDIAPRO
 distribuzione / distribution: BODEGA FILMS
 durata / running time: 90'
 origine / country: ARGENTINA 2007



Inés e Miguel sono diretti a Mar de las Pampas in pullman per una breve vacanza fuori stagione. A un tratto i due hanno una discussione accesa, Inés scende mentre Miguel resta dentro e non la segue. Da sola, con il pullman che è ripartito, prima aspetta sgomenta poi decide di affrontare la vacanza per conto proprio.

Questo film parla di persone che hanno chiamato altre in maniera insistente e irrazionale, di persone che hanno riat-taccato il telefono con rabbia, e che hanno sentito il desiderio irrefrenabile di rifare lo stesso numero. E l'hanno fatto.
 Ana Katz

Ana Katz (1975, Buenos Aires) si è laureata presso l'Universidad del Cine, dove lavora come docente di cinema. Ha partecipato a progetti teatrali indipendenti, rappresentando testi classici e produzioni originali collettive. Ha lavorato come assistente alla regia per i film *ASTORTANGO* di Rodolfo Pagliere e *MUNDO GRÚA* di Pablo Trapero. Ha ricevuto un premio della giuria a San Sebastian con *EL JUEGO DE LA SILLA*.

Inés and Miguel are headed on a bus to Mar de las Pampas, for a short vacation in the off-season, when they have an agonistic argument. The bus stops and Inés gets off but Miguel does not follow her. Alone after the bus pulls away, she first waits incredulously then decides to enjoy the holiday alone.

This film is about those who have called up someone in an insistent and irrational way. About those who have hung up furiously and then felt the uncontrollable wish to redial the same number. And who have done it.
 Ana Katz

Ana Katz (1975, Buenos Aires) graduated in directing at the Universidad del Cine, where she currently teaches cinema. She has worked on independent theatre projects, staging classical plays and original collective productions, and as Assistant Director on Rodolfo Pagliere's *ASTORTANGO* and Pablo Trapero's *CRANE WORLD*. She received the Jury Prize at San Sebastian for *MUSICAL CHAIRS*.

MERENGUE (1995, CM), PANTERA (1998, CM), OJALÁ CORRIERA VIENTO (1999, CM), EL JUEGO DE LA SILLA (2002), DESPEDIDA (2003, CM), EL FOTÓGRAFO (2005, CM), EL AMIGO FRANCÉS (2006), UNA NOVIA ERRANTE (2007)

Maria Saakyan

MAYAK

The Lighthouse

sceneggiatura / screenplay: GHIVI SHAVGULIDZE
 fotografia / cinematography: MAKSIM DROZDOV
 montaggio / editing: MARIA SAAKYAN
 suono / sound: PHILIP LAMSHIN, EVGENY KADIMSKY
 musica / music: KIMMO POHJONEN
 scenografia / art direction: IVANA KRACADINAC
 costumi / costumes: MIKAEL VATINYAN
 interpreti / cast: ANNA KAPALEVA, OLGA JAKOVLEVA, SOS SARKISYAN
 formato / format: COLORE, B/N, 35MM
 produttore / producer: ANTON MELNIK
 produzione / production: ANDREEVSKY FLAG
 distribuzione / distribution: ANDREEVSKY FLAG
 durata / running time: 78'
 origine / country: ARMENIA, RUSSIA 2006



Lena da qualche anno vive a Mosca e ha deciso di tornare a casa, nella piccola città del Caucaso dove è nata e dove vivono i suoi familiari e amici. La guerra e la miseria che ne consegue fanno da contraltare ai ricordi e ai sentimenti che legano Lena alle proprie origini. Restare o fuggire?

Io e lo sceneggiatore eravamo ragazzi al tempo della guerra (...). Noi non avevamo intenzione di mostrare un unico punto di vista della situazione e siamo lontani da un qualsiasi giudizio. Volevamo semplicemente presentare il modo di vivere e l'esperienza che noi abbiamo fatto personalmente e portato nei nostri cuori.

Maria Saakyan

Maria Saakyan (1980, Yerevan) si è trasferita dall'Armenia in Russia dove ha studiato con Vladimir Kobrin presso l'Istituto statale di Cinematografia di Mosca, realizzando cortometraggi d'animazione e sperimentali. Si è diplomata con il film *PROSHANIE* che nel 2004 ha ricevuto un Golden Apricot nella sezione studenti e debuttanti al Festival di Yerevan.

After spending several years in Moscow, Lena decides to return home, to the small city in the Caucasus where she was born and where her relatives and friends still live. The war and misery of the region are a counterpoint to the memories and emotions that bind Lena to her roots. Will she stay or flee?

The scriptwriter [and I] we were practically children during the war. We are not going to give a one-sided view of it and are far from making any evaluations. We would simply like to present the mould of the life and the experience that we personally have lived through and borne in our hearts.

Maria Saakyan (1980, Yerevan) moved from Armenia to Russia, where she studied with Vladimir Kobrin at the Moscow State Film Institute, making animated and experimental shorts. She graduated with the film *PROSHANIE*, which in 2004 received the Golden Apricot Award in the student and debut filmmaker section of the Yerevan Film Festival.

THE GAME (2000, CM), LULLABY (2002, CM), PROSHANIE (FAREWEL, 2003, CM), MAYAK (THE LIGHTHOUSE, 2006)

Hiner Saleem

DOL

sceneggiatura/screenplay: HINER SALEEM
fotografia/cinematography: ANDREAS SINANOS
montaggio/editing: DORA MANTZOROS, BONITA PAPASTATHI
suono/sound: BEHMEN ERDELANI, EMMANUELLE LALANDE
musica/music: VEDAT YILDIRIM, ÖRGÜR AKGÜL, MEHMET ERDEM
scenografia/art direction: SAMAN SABUNCI
costumi/costumes: BELÇİM BILGIN
interpreti/cast: NAZMÎ KIRIK, BELÇİM BILGIN, OMER ÇIAWSHIN
formato/format: COLORE, 35MM
produttore/producer: SIVAN SALIM
produzione/production: HS PRODUCTIONS, MITOSFILM
distribuzione/distribution: MITOSFILM
durata/running time: 90'
origine/country: KURDISTAN, FRANCIA, GERMANIA 2006



Nel villaggio di Balliova al confine tra Iraq e Iran, gli abitanti kurdi sono oppressi dall'esercito turco. Quando Azad sta per sposare Nazenin, scoppiano degli incidenti. Azad è costretto a fuggire. Inizia, così, un viaggio senza meta tra kurdi irakeni e iraniani.

Il film è ambientato in un villaggio reale. Quando sono arrivato abbiamo messo una bandiera turca per le riprese. All'alba camminavo e osservavo le montagne: la bandiera non c'era più! Di notte gli abitanti del villaggio l'avevano distrutta. Fortunatamente sono riuscito a convincerli che quella bandiera serviva solo per le riprese del film e che dopo l'avrei immediatamente tolta.
Hiner Saleem

Hiner Saleem (1964, Aqrah, Kurdistan irakeno) filmmaker, pittore e scrittore, ha conquistato le attenzioni di pubblico e critica con *VODKA LEMON*, premiato a Venezia nella sezione "Controcorrente". Con *KILOMETRE ZERO* e *DOL* è tornato a dirigere nel suo Paese d'origine.

In the Turkish-Kurdish village Balliova at the Iran-Iraq border, the villagers are oppressed by the Turkish military. During Azad and Nazenin's wedding ceremony a fight breaks out with Turkish soldiers and Azad is forced to flee. Thus begins his wandering journey among the Kurds of Iraq and Iran.

*The film is set in a real village. When we arrived we put up a Turkish flag for the shooting. At daybreak I walked around the locations and gazed at the mountains: my flag was no longer there! The villagers had destroyed it during the night. Fortunately, I succeeded in persuading them that the flag was only necessary for my film and that it would be removed the day after shooting ended.
Hiner Saleem*

Hiner Saleem (1964, Aqrah, Iraqi Kurdistan), a filmmaker, painter and author, captured the attention of audiences and critics worldwide with *VODKA LEMON*, which won the Venice Film Festival's Controcorrente section. He returned to his Kurdish homeland for his last two films, *KILOMETRE ZERO* and *DOL*.

VIVE LA MARIÉE...ET LA LIBÉRATION DU KURDISTAN (1997), PASSEUR DE RÊVES (1999), ABSOLITUDE (2001, TV), VODKA LEMON (2003), KILOMETRE ZERO (2005), DOL (2006), SOUS LES TOITS DE PARIS (2006)

Michel Spinosa

ANNA M

sceneggiatura/screenplay: MICHEL SPINOSA
 fotografia/cinematography: ALAIN DUPLANTIER
 montaggio/editing: CHANTAL HYMAN
 suono/sound: PIERRE MERTENS
 scenografia/art direction: THIERRY FRANÇOIS
 costumi/costumes: NATHALIE RAOUL
 interpreti/cast: ISABELLE CARRÉ, GILBERT MELKI, ANNE CONSIGNY
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: PATRICK SOBELMAN
 produzione/production: EX NIHILO, RHÔNE-ALPES CINÉMA,
 AGAT FILMS & CIE
 distribuzione/distribution: FILMS DISTRIBUTION
 durata/running time: 106'
 origine/country: FRANCIA 2006



Anna, ragazza dolce e riservata, dedica al suo lavoro di restauratrice di libri antichi, è convinta che il dottor Zanevsky sia innamorato di lei. La sua ossessione la porterà sull'orlo della follia, passando dalla speranza all'irritazione, fino all'odio.

Tutto è cominciato dall'idea di fare un film sulla gelosia. Ho letto un libro di uno psicologo sull'erotomania e sono rimasto affascinato dalle storie in cui la gente soffre. Cambiava tutte le mie idee sulla gelosia, e questo mi intrigava: in America si sarebbe trasformato nell'ennesima *ATTRAZIONE FATALE*, ma credo che in Europa si possa fare un film dal punto di vista di una persona pazza e rimanerle accanto durante il film.

Michel Spinosa

Michel Spinosa (1963, Marsiglia) nel 1985 ha fondato con Gilles Bourdos la società Persona Films. L'opera prima, *EMMÈNE-MOI* è stata selezionata a Locarno. Nel 2000 ha diretto *LA PARENTHÈSE ENCHANTÉE*, una commedia dai toni satirici.

Anna is a calm and reserved young woman. Convinced that Doctor Zanevsky is in love with her, she is brought to her wits ends, going from hope, despair, then hatred, before turning the lives of the doctor and his wife upside down...

*It all began with the idea of making a film about jealousy. I read a book by a psychologist on erotomania and was fascinated by the stories of the people who suffer from it. It changed all my ideas on jealousy, and this intrigued me. In America it would have become yet another *FATAL ATTRACTION*, but I think that in Europe one can make a film from the point of view of a mad person and be on their side throughout the film.*

Michel Spinosa

Michel Spinosa (1963, Marseilles) founded the Persona Films production company in 1985 with Gilles Bourdos. His first feature, *TAKE ME AWAY*, was selected at Locarno. In 2000 he directed *ENCHANTED INTERLUDE*, a comedy with satirical overtones.

UN CADEAU DE NOËL (1986, CM), LA RUE OUVERTE (1988, CM), LA JEUNE FILLE ET LA MORT (1990, CM), EMMÈNE-MOI (1995), LA PARENTHÈSE ENCHANTÉE (2000), ANNA M (2006)

Marylou Tibaldo-Bongiorno

LITTLE KINGS

sceneggiatura/screenplay: M. TIBALDO-BONGIORNO, J. BONGIORNO
 fotografia/cinematography: JEROME BONGIORNO
 montaggio/editing: JEROME BONGIORNO
 suono/sound: VINIT PARMAR
 scenografia/art direction: SHAWN CARROLL
 costumi/costumes: BOBBY FREDERICK TILLEY
 interpreti/cast: DOMINIC PACE, MARK GIORDANO,
 RITA PIETROPINTO, JOHNNY GIACALONE, ROBIN PAUL
 formato/format: COLORE, B/N, DV
 produttore/producer: MARYLOU TIBALDO-BONGIORNO
 produzione/production: BONGIORNO PRODUCTIONS
 durata/running time: 99'
 origine/country: STATI UNITI 2003



Dom, Gino e Johnny sono tre fratelli che vivono a Staten Island. Dom insegna scienze in un liceo femminile ed è innamorato di Lori, la moglie di Gino. Quest'ultimo ha dei problemi sul lavoro anche a causa della sua relazione extra-coniugale con l'avvocato del sindacato, Jenice. Johnny è un musicista e sta con sua cugina Carlee.

Abbiamo creato LITTLE KINGS con lo spirito di Fellini e Woody Allen, girandolo nel nostro mondo, e abbiamo mostrato la Staten Island italoamericana attraverso la storia di tre fratelli e dei loro complicati affari amorosi. Marylou Tibaldo-Bongiorno e Jerome Bongiorno

Marylou Tibaldo-Bongiorno si è laureata in cinema alla New York University dove ha ricevuto un premio di 75mila dollari per LITTLE KINGS. MOTHER-TONGUE: ITALIAN AMERICAN SONS & MOTHERS ha ricevuto una nomination agli Emmy. Ora sta lavorando insieme al marito Jerome Bongiorno a un nuovo progetto, WATERMARK, una storia d'amore e ambientalista da Venezia a New Orleans.

Brothers Dom, Gino and Johnny are from Staten Island. Dom teaches science at an all-girl high school and is in love with Lori, who is married to Gino, who is having an affair with Jenice, the lawyer of his workers' union, which is creating problems for him at work. Johnny, on break from college, is a musician and is secretly seeing his cousin Carlee.

We created LITTLE KINGS in the spirit of Fellini and Woody Allen, shot it in our backyard, and captured Staten Island Italian-American in the story of three brothers and their complex love affairs with the women in their lives. Marylou Tibaldo-Bongiorno and Jerome Bongiorno

Marylou Tibaldo-Bongiorno graduated in Film at New York University, where she received the \$75,000 Vague Prize for LITTLE KINGS. MOTHER-TONGUE: ITALIAN AMERICAN SONS & MOTHERS received various Emmy nominations. She and husband Jerome Bongiorno are currently working on WATERMARK, a Venice/New Orleans global warming love story.

CITY ARTS (1995, MM, TV), MOTHER-TONGUE: ITALIAN AMERICAN SONS & MOTHERS (1999, TV, MM, DOC), RUBOUT (2003, MM, TV), LITTLE KINGS (2003), REVOLUTIONS '67 (2007, DOC)

Tommaso Cotronei

RITRARSI



La storia di un isolamento in uno dei tanti paesi del Sud Italia. In questo caso la videocamera riprende un uomo e una donna nella quotidianità calabrese. Due storie a confronto che sembrano collidere incidentalmente: quella di chi normalmente sta fuori campo, e che il regista per l'occasione decide di inquadrare, e quella che invade con prepotenza giorno dopo giorno la nostra vita, i nostri schermi e radio, e che in questo film viene tenuta al margine, come un rumore di fondo.

Nell'intellettuale italiano in genere l'espressione "umili" indica un rapporto di protezione paterna e padreternale, il sentimento sufficiente di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore, il rapporto tra adulto e bambino nella vecchia pedagogia o peggio ancora un rapporto da "società protettrice degli animali", o da esercito della salute verso i cannibali della Papuasias.

Antonio Gramsci

Tommaso Cotronei nel 1993 è stato assistente di Vittorio de Seta. In seguito ha percorso una strada solitaria, trovando nella terra calabrese l'oggetto cinematografico privilegiato da riprendere. *LAVORATORI* ha vinto un premio speciale della giuria al concorso documentari del festival di Torino ed è stato selezionato a Locarno.

The story of isolation in one of the many small towns of southern Italy. Here, the video camera captures a man and a woman in their everyday lives in Calabria. Two divergent stories seem to collide accidentally: that which normally resides off-screen, which the director decided to include in the frame, and that which day after day overbearingly invades our lives, screens and the radio, and which in this film is held at the margins, like background noise.

For the Italian intellectual the expression "humble" generally indicates a paternal and god-like protective relationship, the sentiment necessary for an undisputed superiority, a relationship as if between two races, one deemed superior the other inferior; the relationship between an adult and a child in the old pedagogy; or, even worse, the relationship of "a society for the protection of animals" or between the Salvation Army and the cannibals of the Papuasias.
Antonio Gramsci

In 1993 Tommaso Cotronei worked as assistant to Vittorio de Seta. He went on to work alone, finding in Calabria his preferred cinematic subjects. LAVORATORI won the Special Jury Prize in the documentary competition at the Turin Film Festival and was selected at Locarno.

NEL BLU CERCANDO FIABE (1998, CM), LAVORATORI (2004, MM, DOC), RITRARSI (2007)

Alberto Gatto

GRANOSANGUE

sceneggiatura/screenplay: ALBERTO GATTO, UGO DE VITA
 montaggio/editing: LEO CARIATI
 musica/music: VINCENZO CACCAMO
 interpreti/cast: MASSIMO DAPPORTO, UGO DE VITA, BARBARA BRICCA,
 GIOVANNA GARGANO, DAVIDE SECCI, LILIANA SANGIOVANNI, MARCO
 BRICCA, VINCENZO CACCAMO, FRANCESCO GATTO
 formato/format: COLORE, VIDEO
 produzione/production: ALICE IN CERCA DI TEATRO
 durata/running time: 4'
 origine/country: ITALIA 2007



Un cortometraggio segnato dall'impegno civile e dal rinnovato desiderio di storie da narrare e discutere. In poco meno di cinque minuti sono raccolti frammenti significativi della vita e del sacrificio di Rocco Gatto, il mugnaio di Gioiosa Ionica assassinato nei modi della vecchia mafia nel 1977. Realistico fino al recupero dei luoghi, i volti e la lingua, si avvale del contributo decisivo degli interpreti.

GRANOSANGUE lo devo ai miei genitori che mi hanno fatto fare i primi passi e dato le prime parole, lo devo al mio insegnante Ugo De Vita che a Cinecittà ha creduto in un'idea e ne ha sempre seguito gli esiti. Ho scritto e ho girato perché lo zio Rocco non fosse dimenticato, oggi attraverso questi fotogrammi è bello sapere che lo conoscono e riconoscono in molti.

Alberto Gatto

Alberto Gatto (Gioiosa Ionica), è iscritto al LMS della Università La Sapienza di Roma. Ha incontrato e seguito Silvano Agosti ed è stato allievo per due anni dei corsi di estetica e regia tenuti da Ugo De Vita a Cinecittà Campus, la scuola diretta da Maurizio Costanzo. GRANOSANGUE è l'opera prima, che ricorda a trent'anni dalla morte, lo zio Rocco Gatto.

This short film is marked by civic commitment and the renewed desire of stories to narrate and discuss. In just under five minutes, the film gathers together significant fragments of the life and sacrifice of Rocco Gatto, the mill owner of Gioiosa Ionica murdered in an old-style mafia hit in 1977. Realistic through to the places, faces and language it captures, it benefits from strong performances.

I owe GRANOSANGUE to my parents, who made me take my first steps and gave me my first words, to my teacher Ugo De Vita who at Cinecittà believed in an idea and always followed it through. I wrote and shot it so that my uncle Rocco would not be forgotten. Today, through these images, it's good to know that many people know and recognize him.

Alberto Gatto

Alberto Gatto (Gioiosa Ionica) studies at the La Sapienza University in Rome. He met and followed Silvano Agosti and for two years studied directing and aesthetics with Ugo De Vita at Cinecittà Campus, the school directed by Maurizio Costanzo. GRANOSANGUE is his first film and pays tribute to his uncle Rocco Gatto, who was killed 30 years ago.

LO SCOPONE SCIENTIFICO

sceneggiatura/screenplay: RODOLFO SONEGO
 fotografia/cinematography: GIUSEPPE RUZZOLINI
 montaggio/editing: NINO BARAGLI
 musica/music: PIERO PICCIONI
 scenografia/art direction: LUIGI SCACCIANOCE
 costumi/costumes: BRUNA PARMESAN
 interpreti/cast: ALBERTO SORDI, SILVANA MANGANO, JOSEPH COTTEN,
 BETTE DAVIS, MARIO CAROTENUTO, DOMENICO MODUGNO
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: DINO DE LAURENTIIS, FAUSTO SARACENI
 produzione/production: INTERMACO
 durata/running time: 113'
 origine/country: ITALIA 1972



Ogni anno, una vecchia miliardaria americana, che ama lo scopone scientifico, viene a Roma con il suo segretario ed ex-amante George, e in una villa lussuosa chiama a giocare, regalandogli un milione, lo straccivendolo Peppino e sua moglie Antonia, donna delle pulizie. I due poveracci, che hanno cinque figli, sognano ogni volta di poter cambiare vita con una grossa vincita, ma puntualmente restano delusi. Finché una volta riescono nell'impresa di vincere un'enorme cifra. Ma la vecchia, dopo un malore, si riprende e nella stessa serata batte nuovamente la coppia. Antonia allora lascerà Peppino e tenterà l'avventura con un nuovo partner.

An elderly American millionairess comes to Rome every year with her secretary and former lover George. A lover of the card game "scopone scientifico," she always invites destitute ragman Peppino and his wife Antonia, a cleaning lady, to come and play in her luxurious villa, paying their initial stakes. With five children, each year they dream of winning big, only to lose every time. Until they finally win a huge sum of money that, however, that same evening after having a slight heart attack, the millionairess wins back. Antonia leaves Peppino and decides to try and win again with a professional cheater.



il cinema

italoamericano

contemporaneo

43a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Il cinema italoamericano contemporaneo

di Giuliana Muscio

Dagli anni Settanta i titoli di testa dei film di Hollywood si sono riempiti di cognomi che finiscono per vocale, a segnalare una sorta di invasione italoamericana, come se l'onda lunga della grande emigrazione, che aveva fino ad allora a malapena lambito gli schermi americani, li travolgesse con una marea irresistibile quanto rinvigorente.

Nella stagione 1972-'73 Francis Ford Coppola firma *IL PADRINO* e Martin Scorsese *MEAN STREETS*. Due film basilari sia per la rinascita del cinema americano, sia per la costruzione dell'immagine italoamericana. Se la prima osservazione è data per scontata, poca riflessione è stata fatta su questo secondo aspetto e sulla loro coincidenza, per nulla limitata a questo istante: dal *PADRINO* a Tony Soprano il dominio planetario dei media americani ha la carismatica fisicità del gangster italoamericano.

L'immagine della cultura italoamericana sembra nascere con questi due film, che associano violenza e valori, religione e famiglia, la metropoli e il capitalismo avanzato con il melodramma meridionale. Niente sarà più come prima nell'immaginario etnico. Ma prima in effetti cosa c'era? Un'immagine negativa o tutt'al più patetica, imbevuta di pregiudizi: un fiasco di vino e un piatto di spaghetti che troneggiano sul desco, un attaccamento alla famiglia così marcato da evocare l'incesto (*SCARFACE*), pratiche religiose quasi animistiche e soprattutto una violenza primitiva. L'italiano in Nord America è gangster o pugile, ma altrettanto spesso cantante o musicista. Debole e stereotipata, oltre che negativa, questa immagine ha comunque una lunga durata che le garantisce una persistenza retinica di cui non siamo consapevoli, ma che riguarda tutti i media e la cultura popolare, e arriva anche a noi, in Italia, visto che non abbiamo mai formulato un'idea autonoma di cultura italoamericana (IA).

IL PADRINO e *MEAN STREETS* portano quindi alle estreme conseguenze i tratti dello stereotipo, e se ne impadroniscono, conferendo a essi un pathos che agevola e garantisce spazio per l'identificazione emotiva nei personaggi, e che si trasforma, in piena epoca di trasgressione (anni Settanta) e aggressività (Ottanta), in carisma sia per gli attori che interpretano questi film che per i personaggi. L'italoamericano smette di essere un vicino scomodo e folcloristico, per diventare una manifestazione non necessariamente positiva, ma incisiva della cultura etnica – cultura che i movimenti politici degli anni Sessanta avevano valorizzato, a partire da quella afroamericana.

“Nuova Hollywood” e affermazione della cultura IA procedono insieme; emergono in quegli anni altre figure di registi italoamericani, associati sia al cinema di genere come Brian De Palma e Joe Dante, o outsiders come Michael Cimino. Essi non sembrano occuparsi in modo altrettanto decisivo di personaggi o temi IA, ma un attento scrutinio delle filmografie riserva delle sorprese.

De Palma, ad esempio, rientrerebbe a buon diritto tra coloro che hanno articolato negli anni Ottanta ambientazioni IA in film *mainstream*, ma questo carattere del suo lavoro

Contemporary Italian American Cinema

by Giuliana Muscio

Since the 1970s, the opening credits of Hollywood films have been teeming with last names ending in vowels, marking a kind of Italian American invasion, as if the lengthy wave of mass immigration, which had until then just barely grazed American screens, overwhelmed them with an irresistible and equally reinvigorating tide.

*From 1972-73 Francis Ford Coppola made *THE GODFATHER* and Martin Scorsese *MEAN STREETS* – two fundamental films both in terms of the rebirth of American cinema and the creation of the Italian American image. If the former observation is a given, there has been little contemplation of the latter and its coincidences, not at all limited to that moment in time: from *THE GODFATHER* to Tony Soprano, the American media's planetary domination has the charismatic physicality of the Italian American gangster.*

*The image of Italian American culture seems to have arisen with the aforementioned two films, which associate violence with values, religion with family, the metropolis and advanced capitalism with southern melodrama. Nothing would ever be the same again in the collective ethnic imagination. Yet, essentially, what had been there before? An image that was negative or at the very least mawkish, imbued with prejudice: a flask of wine and a plate of spaghetti parked on the dinner table, an attachment to family so pronounced as to evoke incest (*SCARFACE*), almost animistic religious practices and, above all, primitive violence. The Italian in North America was a gangster or a boxer, or, equally as often, a singer or musician. Weak and stereotyped, as well as negative, this image nevertheless lasted for decades, guaranteeing it a visual persistence we were not aware of but which spanned all media and popular culture, even arriving to us, in Italy, seeing as how we never formulated our own idea of Italian American (IA) culture.*

*The *GODFATHER* and *MEAN STREETS* thus pushed to the extreme the consequences of the traits of the stereotype, and appropriated them, bestowing upon them a pathos that facilitated and guaranteed room for emotional identification with the characters and which was transformed, at the height of the era of transgression (the 1970s) and aggression (1980s), into charisma, both in terms of the actors starring in these films as well as the characters. The Italian American stopped being an embarrassing and colorful neighbor, to become the not necessarily positive yet incisive manifestation of ethnic culture – which the political movements of the 1960s had drawn attention to, beginning with African American culture.*

“New Hollywood” and the affirmation of Italian American culture go hand in hand. Other Italian American directors emerged in those years, some genre filmmakers (such as Brian De Palma and Joe Dante), some outsiders (such as Michael Cimino). Although their work does not seem to feature Italian American characters or themes in the same decisive way, careful scrutiny of their filmographies holds some surprises.

De Palma, for example, rightfully falls among those who in the 1980s used IA settings in mainstream films, yet this aspect of his work is overlooked because over time the Hollywood stereotype mixed Hispanics with Italians, who resemble each other physically and in several emotional characteristics – hot-blooded people



MARTIN SCORSESE in MOTHER-TONGUE di MARYLOU TIBALDO-BONGIORNO & JEROME BONGIORNO

sfugge perché nel lungo periodo lo stereotipo hollywoodiano è andato mescolando ispanici e italiani, simili nel look e in alcune caratteristiche emotive – gente dal sangue caldo e dai capelli scuri, che costituisce un antagonista etnico-razziale al WASP meno contrapposto del nero, ma comunque di una sfumatura diversa dal *fair* (che, ricordiamolo vuol dire biondo quanto bello, in inglese, con una sintomatica sovrapposizione di criteri estetici e di pregiudizi). Questa intercambiabilità etnica, praticata da De Palma, segnala che nel melting pot c'è sempre qualcuno che dà più fastidio degli altri, di solito gli ultimi arrivati: dagli anni Settanta gli IA sono *in*, mentre gli altri, i *latinos*, sono ancora fuori, e così numerosi da costituire una minaccia culturale.

Con un piccolo slittamento temporale: incontriamo una seconda ondata di registi d'origine IA che, in epoca successiva al "rinascimento hollywoodiano", hanno introdotto importanti innovazioni all'interno dei generi: Abel Ferrara e Quentin Tarantino. Il primo è senza dubbio l'autore che ha lavorato con più incisività intorno all'immagine dell'italoamericano, firmando alcuni dei film più importanti come KING OF NEW YORK (1991) e soprattutto FRATELLI (1996) – un'opera che, assieme ai PADRINI e a QUEI BRAVI RAGAZZI (1990) e CASINO (1995) di Scorsese, costituisce il nucleo portante di questo cinema. Tarantino non viene associato di solito alla cultura IA ma, come nel caso di De Palma, basterebbe il casting dei suoi film, con l'utilizzo di Steve Buscemi in LE IENE, l'uso geniale di John Travolta in PULP FICTION (1994) e l'apparizione di De Niro in JACKIE BROWN, per suggerire una diversa riflessione.

Dato evidente, dunque, è il ribaltamento avvenuto: nel muto americano gli attori italiani facevano apparizioni sporadiche e alla regia non si contavano molte firme in vocale, mentre ora sembra che il mondo dello spettacolo americano sia composto in prevalenza da IA. Questa invasione massiccia ha accresciuto la visibilità IA nei titoli di testa, ma non è altrettanto scontato che abbia favorito una conoscenza più approfondita e autentica della cultura IA. Per questo, il primo criterio seguito nell'organizzare la retrospettiva è stato quello di identificare film realizzati da

with dark hair, who make up an ethno-racial antagonist to the WASP, less diametrically opposed than blacks yet nevertheless of a different shade than fair (which we remind readers in English means both light-skinned/light-haired and beautiful, with a symptomatic overlapping of aesthetic criteria and prejudices). This ethnic inter-changeability, practiced by De Palma, proved that in the melting pot there are always those who are more bothersome than the rest, usually the latest arrivals: in the 1970s Italian Americans were "in" while the others, Latinos, were still "out" and numerous enough to constitute a cultural threat.

With a small jump in time we come to a second wave of directors of Italian American origin who in the period following the "rebirth of Hollywood" introduced important innovations within the genres: Abel Ferrara and Quentin Tarantino. The former is without a doubt the filmmaker who has worked most incisively around the image of the Italian American, making some very important films on the subject, such as KING OF NEW YORK (1991) and, above all, THE FUNERAL (1996). The latter, along with the GODFATHER films and Scorsese's GOODFELLAS (1990) and CASINO (1995), comprises the fundamental core of this type of cinema. Tarantino is not usually associated with IA culture but, as in the case of De Palma, the casts of his films alone suggest otherwise – from Steve Buscemi in RESERVOIR DOGS to the brilliant choice of John Travolta in PULP FICTION (1994) and Robert De Niro's appearance in JACKIE BROWN.

Thus, it is evident that a reversal occurred: in silent American films Italian actors made sporadic appearances and not many "voweled" names appeared among directors, whereas now it would seem that the world of American entertainment is predominantly made up of Italian Americans. This mass invasion has increased the visibility of Italian Americans in film credits, but has not necessarily favored a deeper and more authentic awareness of Italian American culture. For this reason, the first criteria followed in organizing the retrospective was identifying films made by Italian American directors with IA characters or situations. That is, films in which the director deals with, at least in part, the representation of his or her culture of origin. Ultimately, the amount of attention paid to this element varies greatly, including films that depict, unfortunately without any irony, the most sinister of stereotypes, or films in which "Italian Amer-

registi IA con personaggi o situazioni IA, ovvero film in cui il regista si confronta almeno in parte con la rappresentazione della propria cultura d'origine. In effetti il grado di attenzione verso questo elemento varia molto, includendo film che sciorinano, purtroppo senza ironia, i più biechi stereotipi, oppure film in cui l'italoamericanità è una traccia quasi imperscrutabile, identificabile solo sintomaticamente. Abbiamo dato spazio ai registi indipendenti, piuttosto che a quelli *mainstream* che godono dello strapotere della distribuzione delle *Major*, cioè a quegli autori che fanno un cinema marginale e curioso, inclusi corti e documentari – materiali questi, che quasi mai varcano l'oceano. Primi a essere identificati sono stati i registi col cognome che finisce in vocale; in effetti nel nostro programma non ha cognome italiano solo Kevin Jordan-Giorgio – un cambiamento di cognome attuato probabilmente nella crisi della seconda guerra mondiale, quando molti italiani si sentirono costretti a omologarsi pur di non essere scambiati per una quinta colonna nemica.

Dal punto di vista della periodizzazione l'arco coperto va dal 1990 all'altro ieri, ossia immediatamente dopo alcuni testi-chiave quali *NEW YORK STORIES* (1989, con gli episodi di Coppola e Scorsese), *IL PADRINO III* e *QUEI BRAVI RAGAZZI*, film che chiudono un capitolo della vicenda cinematografica IA, e contemporaneamente all'opera di autori come Ferrara e Tarantino (*KING OF NEW YORK*, 1990 e *LE IENE*, 1992), che introducono una spinta innovativa nel racconto noir.

Se si guarda a tutto il complesso dei film in programma, che include i documentari, si nota una quota superiore alla media di firme femminili: Nancy Savoca e Marylou Tibaldo-Bongiorno, Camilla Calamandrei e Susan Caperna Lloyd. Nancy Savoca pratica un cinema inconsueto e politico, oltre che parecchia televisione. *TRUE LOVE* è il film di avvio (almeno simbolico) della rassegna, proprio per i caratteri di

ican-ness" is an almost inscrutable trace, identifiable only symptomatically. We gave room to independent rather than those mainstream directors who benefit from the immense distribution power of the big studios; that is, those filmmakers who make marginal and curious films, including shorts and documentaries that rarely make it across the Atlantic.

The first to be identified were directors with last names ending in vowels. The only director in our program who does not essentially have an Italian surname is Kevin Jordan (Giorgio) – a change of name that probably took place during WWII, when many Italians felt obliged to conform in order to not be perceived as a fifth column enemy.

*The time span we chose to cover ranges from 1990 to today, i.e., immediately after certain key films such as *NEW YORK STORIES* (1989, with episodes by Coppola and Scorsese), the first *GODFATHER* films and *GOODFELLAS*, which closed a chapter of IA cinema, and as Ferrara and Tarantino (*KING OF NEW YORK*, 1991, and *RESERVOIR DOGS*, 1992, respectively) were infusing the noir tale with their innovative energy.*

If we look at the films in our program comprehensively, including the documentaries, we can see a greater than average number of female directors: Nancy Savoca, Marylou Tibaldo-Bongiorno, Camilla Calamandrei, Susan Caperna Lloyd.

*Savoca makes unique and political films, as well a great deal of television. Her film *TRUE LOVE* is the starting point (at least symbolically) of our retrospective, precisely for the strikingly different characters that are introduced by a female, ironic, almost entomological perspective of social observation, which looks at the IA environment affectionately, rather than idealistically or romantically, and never pathetically. This film is also emblematic of our retrospective in that it was an independent New York project, mentored by none other than John Sayles.*

*Michael Corrente, known for having directed *A SHOT AT GLORY* and the film version of David Mamet's *AMERICAN BUFFALO*,*

CHRISTINA RICCI in *BUFFALO '66* di VINCENT GALLO



marcata differenza che introduce uno sguardo femminile, ironico, quasi entomologico nell'osservazione sociale, che mette a fuoco l'ambiente IA con un'attenzione affettuosa, ma non idealizzata o romantica e mai patetica. Anche dal punto di vista produttivo questo film è sintomatico dei caratteri della rassegna, perché è un prodotto indipendente newyorchese, il cui mentore è nientemeno che John Sayles. Michael Corrente, noto per la regia di *AMERICAN BUFFALO* scritto da Mamet e di *SFIDA PER LA VITTORIA*, è presente con *FEDERAL HILL* (1994), che è il nome del quartiere italiano di Providence: ed è il suo primo film, una sorta di "vitelloni incontrano i soliti ignoti" in versione noir. Di recente ha diretto *BROOKLYN RULES* (2007), ambientato nel 1985, in cui racconta l'amicizia tra tre ragazzi e il senso della lealtà ai codici di questo ambiente, con lo sfondo della mafia.

Tom DiCillo, inizialmente della scuderia Jarmusch, appartiene alla nutrita schiera del cinema indipendente newyorchese IA. *SI GIRA A MANHATTAN* è una sorta di 8 E MEZZO che racconta i tormenti del giovane regista alle prese con l'inevitabile madre invadente e le grazie femminili della sua star. DiCillo ha diretto anche l'inconsueto *BOX OF MOONLIGHT* in cui Turturro è un ingegnere pignolo e indefesso lavoratore, Al Fountain, "Al come Al Capone" – unico accenno a una sua possibile origine IA – che ritrova il gusto della vita a contatto con un balordo Davy Crockett.

Nella nostra ricerca siamo stati assistiti anche dai preziosi suggerimenti dei nostri colleghi italoamericanisti, che si occupano dell'argomento al Calandra Institute di New York, ovvero Anthony Tamburi e Joe Sciorra, i quali ci hanno segnalato documentari e corti significativi, e alcuni filmmaker ancora poco noti. Tra questi, il giovane Kevin Jordan, che racconta la lotta autentica della sua famiglia in *BROOKLYN LOBSTER*, presentato da Scorsese, e interpretato come al solito al meglio da Danny Aiello.

Marylou Tibaldo-Bongiorno è una delle figure più interessanti di questo panorama, e si muove tra documentario e fiction, in piccoli film socialmente impegnati. *LITTLE KINGS*, che tratta di tre fratelli che giustificano la loro iperattività sentimental-erotica con l'essere italiani, fa intravedere gli IA al lavoro, nel settore delle costruzioni, e mette in crisi con humor e irriverenti associazioni tra Dracula e Gesù, la religiosità spesso ipocrita della comunità. Nel documentario *MOTHER TONGUE* intervista una serie di IA maschi famosi, affiancati dalle loro madri, da Rudolph Giuliani a John Turturro a Martin Scorsese, rivelandoci come dietro a ogni figlio (IA?) assertivo e competente, c'è una madre che ne spiega personalità e successo. Molto interessante è anche il documentario *REVOLUTION '67*, dedicato agli scontri razziali di Newark, dei quali fu diretto testimone Tom Hayden che racconta, assieme ad altri intervistati, i fatti di allora, e fa comprendere come eventi analoghi potrebbero succedere in qualsiasi città americana disfunzionale ancora oggi. E poi ci sono i "Dir-actors", "i regist-attori" come De Niro e Stanley Tucci. In questo segmento della rassegna abbiamo scelto la figura di John Turturro i cui film sono tutti di ambientazione IA. *MAC* è un film fondamentale per il ruolo della famiglia, in particolare il rapporto padre-figlio, e per come si sottolinea l'importanza del saper fare bene il proprio lavoro – un lavoro onesto quanto faticoso. *ROMANCE & CIGARETTES* è invece un'autentica opera rock con un inedito Gandolfini fedifrago e una sempre straordinaria Susan Sarandon; siamo nella working class IA, fuori dagli

is represented by *FEDERAL HILL* (1994), which takes its name from the Italian American neighborhood in Providence, Rhode Island. It was his first feature, a kind of noir "VITELLONI meets *BIG DEAL ON MADONNA STREET*." He recently made *BROOKLYN RULES* (2007), set in 1985, which centers on three lifelong friends and their sense of loyalty to the codes of their neighborhood, set against the backdrop of the local Mafia.

Tom DiCillo, initially of the Jarmusch stable, belongs to the large group of independent Italian American filmmakers from New York. *LIVING IN OBLIVION* is a kind of 8 1/2 set in New York and relates the torments of a young director struggling with the inevitable overbearing mother and the feminine graces of his star. DiCillo also directed the unusual *BOX OF MOONLIGHT*, in which Turturro plays pedantic engineer and tireless worker Al Fountain ("Al like Al Capone" – the only nod to his possible IA origins), who regains his love of life from an encounter with a Davy Crockett-suited free spirit.

We were also assisted in our research by the invaluable suggestions of our colleagues Anthony Tamburi and Joe Sciorra, who teach Italian American Studies at New York's Calandra Institute, and who passed on to us important documentaries and shorts, as well as the names of some filmmakers that are still relatively unknown. The latter groups includes Kevin Jordan, who depicts his family's real-life battle in *BROOKLYN LOBSTER*, presented by Scorsese and starring an always powerful Danny Aiello.

Marylou Bongiorno is one of the most interesting filmmakers of this panorama, and moves back and forth between documentary and fiction, making small, social films. *LITTLE KINGS*, a story of three brothers who justify their sentimental-erotic hyperactivity with being Italian, shows Italian Americans at work (in construction) and with humor and irreverent associations between Dracula and Jesus breaks down the community's often hypocritical religiousness. In the documentary *MOTHER TONGUE* she interviews a series of famous men, from Rudolph Giuliani to John Turturro and Martin Scorsese, and their mothers, showing us how behind every assertive and competent (IA?) son is a mother explaining his personality and success. Also highly interesting is her documentary *REVOLUTION '67* on the race riots of Newark, with eyewitness accounts by Tom Hayden, who recounts those bygone events along with other interviewees, showing us how similar situations could take place in any American city still dysfunctional today.

And then there are the "dir-actors." John Turturro stands out particularly in this section, as all of his films have Italian American settings. *MAC* is fundamental in terms of the role of the family, in particular the father-son relationship, and for its emphasis on the importance of knowing how to excel at one's job – a job as honest as it is back-breaking. *ROMANCE & CIGARETTES* is, on the other hand, a true rock opera, featuring a surprising and treacherous James Gandolfini and the ever-extraordinary Susan Sarandon. While the film is set among the Italian American working class, it leaves behind stereotypes of the gangster and/or domestic-culinary variety.

Less known but truly interesting are the films by Steve Buscemi and Vincent Gallo, even "rougher" New Yorkers. *BUFFALO '66* is a melancholy autobiography in which, as is often the case with IA directors, Gallo makes good use of the soundtrack, which he in part composed. Only the cast – Ben Gazzarra, Angelica Huston and Christina Ricci – by association suggests an IA setting. Buscemi's *TREE'S LOUNGE* has an almost entirely Italian American cast yet also features a funeral sequence with none of the folklore usually found in these types of scenes. Buscemi plays

stereotipi sia gangsteristici che domestico-culinari.

Meno noti ma davvero interessanti sono i film di Steve Buscemi e Vincent Gallo, più maledetti e newyorchesi. BUFFALO '66 è una malinconica autobiografia, nella quale, come accade per molti dei registi IA, Gallo fa buon uso della colonna sonora, che in parte ha composto. Solo il casting di Ben Gazzarra, Angelica Huston e Christina Ricci, per associazione, suggerisce un'ambientazione IA. MOSCHE DA BAR di Buscemi ha un cast quasi totalmente IA eppure il funerale non ha nulla del folclore riservato di norma a queste scene. Il protagonista Tommy Basilio, meccanico disoccupato, beve e si fa di coca, passando tutto il tempo al bar; autodistruttivo e tipico perdente, cerca di far ragionare la gente e ha un suo peculiare carisma, se è vero che la sua colpa è aver messo incinta la donna del suo datore di lavoro, Rob (Anthony La Paglia). Come nel film di Vincent Gallo, quella proposta da Buscemi è una famiglia ben lontana dallo stereotipo IA: divisa e litigiosa. Il suo è un film di *loser*, disforico quanto pieno di humor che, come TRUE LOVE e il cinema di Turturro, ha un'incredibile capacità di mantenere il fragile equilibrio tra identificazione e distacco ironico. Buscemi ha diretto anche diversi episodi della serie televisiva I SOPRANO (prodotta e ideata dall' IA David Chase) della quale è stato anche interprete. In particolare ha firmato il premiatissimo (e beckettiano) PINE BARRENS, in cui i due *goodfellas* Pauley e Christopher si perdono in un bosco tra la neve.

Il barocco violento dei SOPRANO ha portato alla massima spettacolarizzazione televisiva il gangster con la sua famiglia, di sangue e d'affari. Quei gangster che non appaiono in pratica mai nella nostra rassegna, continuano dunque a popolare il cinema hollywoodiano e la televisione. Schiacciati in mezzo a questi due immaginari che dominano sugli schermi del pianeta e a casa, questi film, che sono distribuiti con la scarsa efficacia del prodotto indipendente, sono firmati da donne, da registi sensibili o da attori stanchi di interpretare malavitosi con l'accento meridionale, e raccontano un'altra realtà. Spesso sono film di esordio di carriere che poi non proseguono necessariamente sui toni dell'etnicità e hanno il sapore di un'autobiografia che chiede con forza di essere esplicitata. Da un punto di vista stilistico questi lavori sembrano avere dei tratti costanti: una cura speciale per l'uso della musica, una regia che agevola la recitazione naturalistica, uno spazio per l'ambientazione sociale.

Se i film di gangster sono dominati dal conflitto padre-figlio, quelli della rassegna hanno spesso al centro una figura materna che, come nei SOPRANO e come scopriamo da alcuni documentari in programma, non è affatto la rassicurante presenza domestica che si sarebbe supposto. È la madre di Vincent Gallo, fanatica di baseball, che non ha mai accudito il figlio, o la serie delle madri che si preoccupano di sposare le figlie ma non di vederle felici, o la madre che solo in ultima istanza accetta di stare accanto al marito in difficoltà, sia in ROMANCE & CIGARETTES che in BROOKLYN LOBSTER, perché cerca davvero una propria autonomia da questi maschi italiani ostinati.

La presenza femminile, alla regia e tra i personaggi, rimanda a un carattere non secondario della cultura dell'emigrazione (e dell'assimilazione): è alle donne infatti che è affidato il compito di educare le nuove generazioni e trasmettere la tradizione dei riti domestici e familiari. Non a caso una quota cospicua della letteratura IA è rappresentata dai

main character Tommy Basilio, an unemployed mechanic who drinks and snorts coke and spends all his time at the Tree's Lounge bar. Self-destructive and a typical loser, he nevertheless has his own peculiar charisma – if it's true that he impregnated the wife of his boss (Anthony La Paglia). As in Gallo's film, the family in Buscemi's film is divided and contentious – far from IA stereotypes. His is a film on losers, as dysphoric as it is full of humor, that, like TRUE LOVE and Turturro's films, has an incredible capacity to maintain a delicate balance between identification and detached irony. Buscemi also directed several episodes of the television series THE SOPRANOS (created and produced by the Italian American David Chase), in which he also acted. In particular, he helmed the multiple award-winning (and Beckettian) "Pine Barrens," in which "wise guys" Pauley and Christopher get lost in a snowy forest.

The baroque violence of THE SOPRANOS pushed the gangster with his family, blood and business to the extreme of spectacular television. These gangsters, who rarely appear in our selection, thus continue to populate television and Hollywood films. Squeezed in between these two images that flood screens large and small throughout the world, these films, often distributed with the inadequate efficiency of independent productions, are directed by women, sensitive directors or actors tired of playing criminals with an Italian accent, and speak of another reality. Often they are debut films of careers that later do not necessarily continue along ethnic lines and have the flavor of an autobiography that compellingly begs to be told. From a stylistic point of view, these works seem to feature consistently recurring elements: particular attention to the music, direction that facilitates naturalistic acting and room for social settings.

Whereas gangster films are dominated by the father-son conflict, those of the retrospective often feature a central maternal figure that, as in THE SOPRANOS and as we discover in several of the selected documentaries, is by no means the reassuring domestic presence one presumes. There is Vincent Gallo's mother, a baseball fanatic who never looked after her son, a series of mothers more interested in marrying off their daughters than in seeing them happy, or those who only in the last moment decide to stay by their husbands' side during hardship because they are searching for their own independence from these obstinate Italian males (ROMANCE & CIGARETTES and BROOKLYN LOBSTER).

The female presence, behind the camera and among the characters, reflects a characteristic of the culture of immigration (and assimilation) that is far from secondary: it is women who are entrusted with the task of educating the new generations and passing on the traditions of domestic and familial rites. It is no coincidence that a large part of Italian American literature is made up of autobiographical novels written by women, because often it is on the backs of women that, even today, the conflicts between civilizations are played out (or, more simply, clashes regarding how to dress, whom to frequent, how to behave). Hence, it is frequently up to women to analyze, represent and challenge cultural legacies, as can be deduced by these women's documentaries.

Gender roles still have a specific importance in Italian American culture, therefore it is not surprising that a film such as Tom DeCerchio's wonderful short NUNZIO'S SECOND COUSIN also tackles the subject of homosexuality – perhaps the last taboo after the Mafia and religion to be confronted within the Italian American culture, before becoming (once and for all) assimilated.

The generation that produced these films comes socio-culturally and cinematically after those of the 1970s and 80s. It comes in the wake of the hard-fought, shouted out, almost painful affirmation of

romanzi autobiografici a firma femminile, perché spesso è sulla pelle delle donne che si giocano, anche oggi, i conflitti di civiltà o più semplicemente gli scontri su come vestirsi, chi frequentare, come comportarsi; per questo l'incarico di analizzare, rappresentare e contestare il patrimonio culturale tocca con una certa frequenza alle donne, come si evince dalla filmografia dei documentari.

I ruoli di genere hanno tuttora un peso specifico rilevante nella cultura IA, quindi non sorprende che ad esempio nel riuscitissimo corto NUNZIO'S SECOND COUSIN si affronti anche il tema dell'omosessualità, forse l'ultimo tabù, dopo la mafia e la religione, da affrontare all'interno della cultura IA, prima di chiudere i conti con l'(eventuale) assimilazione. La generazione che firma questi film è successiva, socio-culturalmente e cinematograficamente, a quella degli anni Settanta e Ottanta; viaggia sulla scia dell'affermazione sofferta e quasi dolorosa, gridata, di questa eredità culturale, ma ribalta lo stereotipo come un calzino, come avviene con l'ordinatissimo ingegnere, Al Fountain, interpretato da Turturro e proposto da DiCillo.

La sensazione prevalente nel vedere questi film è quanto poco ci sembrano di primo acchito IA, il che ci fa prendere consapevolezza del persistere anche in noi dell'odioso stereotipo, e quindi pure delle sue trasformazioni. Nel nuovo secolo non c'è più bisogno né di difendersi né di affermarsi, né di spiegarsi: gli IA parlano di sé senza l'urgenza dialettica di raccontare se stessi; ma proprio perché raccontano le storie che a loro interessano, ci rivelano cosa sono diventati oggi: degli Americani di serie A, che non si vergognano più delle loro radici e anzi possono prendersi in giro o raccontare la malinconia di una famiglia in crisi, in quella lenta dissolvenza della cultura etnica che la globa-

this cultural legacy, yet turns stereotypes inside out, as happens with Turturro's orderly engineer Al Fountain in DiCillo's film.

The prevailing sensation that one gets from watching these films is how at first glance they seem to have little that is Italian American about them, which forces us to acknowledge that even we persist in maintaining hateful stereotypes and thus their transformations. In the new century they have no need to defend, affirm or explain themselves: Italian Americans portray and speak of themselves without any dialectic urgency precisely because they present those stories that interest them most. They show us what they have become today: first class American citizens who are not ashamed of their roots. Who, on the contrary, can make fun of themselves or relate the melancholia of a family in crisis in the gradual fade-out of ethnic culture that globalization has transformed into a Manichean clash of civilizations.

KATE WINSLET in ROMANCE & CIGARETTES di JOHN TURTURRO





The John D. Calandra Italian American Institute Queens College, CUNY

L'Istituto Italo-Americano John D. Calandra presso il Queens College (City University di New York) è un istituto omnicomprensivo dedicato alla documentazione e diffusione della storia e della cultura italo-americana. L'Istituto svolge tale compito attraverso lo svolgimento di ricerche originali, la proposta di corsi, la costituzione di una biblioteca di studio, la pubblicazione del giornale «The Italian American Review», l'iniziativa di mostre e l'organizzazione di cicli di lezioni, conferenze, simposi e altri programmi correlati. L'istituto sponsorizza anche un progetto di scambio tra studenti con università italiane, sostiene programmi di consulenza specialistica in campus CUNY selezionati e insieme al CUNY-TV, sponsorizza un programma televisivo mensile intitolato ITALICS: THE ITALIAN AMERICAN MAGAZINE.
www.qc.edu/calandra

*The John D. Calandra Italian American Institute of Queens College (City University of New York) is a university-wide institute dedicated to the documentation and dissemination of Italian-American history and culture. The Institute accomplishes this by conducting original research, offering courses, maintaining a research library, publishing the social science journal THE ITALIAN AMERICAN REVIEW, curating exhibitions, and organizing a speakers series, conferences, symposiums, and other related programs. The Institute also sponsors a student exchange program with Italian universities, supports specialized counseling programs on select CUNY campuses, and in concert with CUNY-TV sponsors the monthly television program ITALICS: THE ITALIAN AMERICAN MAGAZINE.
www.qc.edu/calandra*

Steve Buscemi

TREES LOUNGE

Mosche da bar

sceneggiatura/screenplay: STEVE BUSCEMI
 fotografia/cinematography: LISA RINZLER
 montaggio/editing: KATE WILLIAMS
 musica/music: EVAN LURIE
 scenografia/art direction: STEVE ROSENZWEIG
 interpreti/cast: CAROL KANE, MARK BOONE JR, STEVE BUSCEMI,
 BRONSON DUDLEY, ANTHONY LAPAGLIA, SAMUEL L. JACKSON
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: CHRIS HANLEY, BRAD WYMAN
 produzione/production: ADDIS WECHSLER PICTURES, LIVE ENTERTAINMENT, MUSE PRODUCTION
 distribuzione/distribution: LIVE ENTERTAINMENT
 durata/running time: 91'
 origine/country: STATI UNITI 1996



Tommy, un meccanico disoccupato, è uno dei tanti personaggi che frequenta il bar Trees Lounge. Una sera esce con Debbie, una minorenni. Il padre della ragazza si infuria e riempie di botte l'uomo spedendolo all'ospedale. Tornato al bar, Tommy capisce che è giunto il momento di riordinare la propria vita.

Buscemi filma senza vezzi post moderni, ad altezza d'uomo attento soprattutto al lavoro sulla recitazione, all'aggressività fisica, a una centralità dell'attore. E ci offre il quadro desolato e pessimista di una società che, a differenza di Hollywood, non è più capace di credere nei sogni. Paolo Mereghetti, «Sette», 10 luglio 1997

Steve Buscemi (New York, 1957) ha interpretato oltre sessanta pellicole, recitando per registi del calibro di Altman, Jarmusch e Ivory. Con *CROCEVIA DELLA MORTE* (1990) inizia il suo sodalizio con i fratelli Coen. Due anni dopo fa parte del cast di *LE IENE* di Quentin Tarantino. *TREES LOUNGE* è il suo primo lungometraggio.

An unemployed mechanic, Tommy is one of the many characters who haunt the Trees Lounge bar. One evening he goes out with Debbie, a minor. Her father flies into a rage and beats Tommy up, sending him to the hospital. When he returns to the bar, Tommy realizes the time has come to straighten out his life.

Buscemi films without post-modern tendencies, like a gifted director heedful above all of the performance, psychological aggression and centrality of the actor. He offers us a bleak and pessimistic portrait of a society that, unlike Hollywood, is no longer capable of dreaming.
 Paolo Mereghetti, *SETTE*, July 10, 1997

Steve Buscemi (New York, 1957) has appeared in over 60 films, by renowned directors such as Robert Altman, Jim Jarmusch and James Ivory. *MILLER'S CROSSING* (1990) marked the first of many films he made with the Coen brothers. Two years later he starred in Quentin Tarantino's *RESERVOIR DOGS*.

WHAT HAPPENED TO PETE (1992, CM), TREES LOUNGE (MOSCHE DA BAR, 1996), ANIMAL FACTORY (2000), THE SOPRANOS (I SOPRANO, 2001-2006, TV), BASEBALL WIVES (2002, TV), LONESOME JIM (2005), INTERVIEW (2007)

Camilla Calamandrei**PRISONERS IN PARADISE****Prigionieri in Paradiso**

fotografia/cinematography: NEAL BROWN
 montaggio/editing: NANCY KENNEDY
 suono/sound: BILL WANDER, STEVEN LONGSTRETH, SCOTT STOLZ
 narratore/narrator: KERI TOMBAZIAN
 ricerche d'archivio/archival research: KAREN WYATT
 formato/format: COLORE, B/N
 produttore/producer: CAMILLA CALAMANDREI
 distribuzione/distribution: ISTITUTO LUCE
 sito/website: WWW.PRISONERSINPARADISE.COM
 durata/running time: 60'
 origine/country: STATI UNITI 2001



Le storie di alcuni militari italiani catturati in Africa durante il secondo conflitto mondiale e internati nei campi di concentramento negli Stati Uniti. I prigionieri furono più di cinquantamila, alcuni abiurarono il fascismo, altri si rifiutarono e vissero la reclusione in condizioni piuttosto dure. Quando la guerra terminò molti decisero di non tornare in Italia e crearsi una nuova vita negli Stati Uniti.

Il documentario descrive il percorso di sei giovani italiani: dalla guerra all'internamento come prigionieri in un Paese con un tenore di vita talmente ricco da essere impensabile per la loro immaginazione, fino alla decisione che non avrebbe semplicemente cambiato la condizione di prigionia, ma avrebbe condizionato il corso della loro vita adulta. Camilla Calamandrei

Camilla Calamandrei, regista e scrittrice, con *AT ARM'S LENGTH* ha ricevuto un premio al Sundance nel 1990. In seguito ha realizzato *THE TIGER NEXT DOOR* e *PRISONERS IN PARADISE*, quest'ultimo premiato al festival di Rhode Island.

The film tells the stories of several Italian soldiers captured in Africa during WWII and interred at US concentration camps. Of the over 50,000 prisoners, some renounced fascism while others refused and were subjected to difficult conditions of confinement. When the war ended, many decided not to return to Italy and created a new life for themselves in the United States.

The documentary traces the journey of six young Italians: from their entry into the war; to internment as prisoners in a country with a level of abundance and wealth they had never imagined possible; through a decision that would change not only their experience as prisoners, but, in many cases, the course of their adult lives as well.

Camilla Calamandrei

A director and writer Camilla Calamandrei's short AT ARM'S LENGTH premiered at Sundance in 1990. She went on to make THE TIGER NEXT DOOR and PRISONERS IN PARADISE, which won Best Documentary Grand Prize at the Rhode Island Film Festival.

AT ARM'S LENGTH (1990, CM), THE TIGER NEXT DOOR (CM, DOC), PRISONERS IN PARADISE (2000, PRIGIONIERI IN PARADISO, DOC)

Susan Caperna Lloyd

THE BAGGAGE

montaggio/editing: BILL HOLDEMAN
formato/format: COLORE, VIDEO
produttore/producer: SUSAN CAPERNA LLOYD
durata/running time: 32'
origine/country: STATI UNITI 2001



Protagonista del film è la famiglia italoamericana della regista, disunita per via della demenza senile del padre e della fuga della sorella ribelle. Una disarmonia che secondo l'autrice ha tra le sue cause il trauma emotivo derivato dall'emigrazione. A ritroso nel tempo tra le cartoline del paesello, le foto sbiadite dei nonni, ma anche gli homemovie della famiglia, si scoprono immagini e ricordi inquietanti.

Questo film, intenso e disturbante, è al limite tra il documentario storico e la vicenda personale, ma condivide con altri documentari il senso di un'esperienza amara, a volte tragica. C'è un'implicita continuità tra questo film e un lavoro precedente della regista, *PROCESSIONE* (1989)
Giuliana Muscio

Susan Caperna Lloyd (California) ha realizzato quattro documentari con temi riguardanti la politica, la religione, il lutto e il dolore. Ha scritto un libro *NO PICTURES IN MY GRAVE: A SPIRITUAL JOURNEY IN SICILY* tratto dal documentario *PROCESSIONE: A SICILIAN EASTER*.

The film focuses on the director's Italian American family, divided by their father's senility and a rebellious, runaway sister. According to the filmmaker, one of the causes of their discord is the emotional trauma deriving from immigration. Disturbing images and memories emerge as she goes back in time through her grandparents' faded photos and postcards of their small town, as well as the family's home movies.

This intense and disturbing film resides at the confines between historical documentary and a personal story, but shares with other documentaries the sense of a bitter, at times tragic, experience. There is an implicit continuity between this film and the director's previous work, PROCESSIONE (1989).
Giuliana Muscio

Susan Caperna Lloyd (California) has made four documentaries on politics, religion, mourning and pain. She also published *NO PICTURES IN MY GRAVE: A SPIRITUAL JOURNEY IN SICILY* from her documentary *PROCESSIONE: A SICILIAN EASTER*.

PROCESSIONE: A SICILIAN EASTER (1989, CM, DOC), *BETWEEN TWO WORLDS: A JAPANESE PILGRIMAGE* (1992, CM, DOC), *THE LAST ZAPATISTA* (1995, MM, DOC), *THE BAGGAGE* (2001, MM, DOC)

Michael Corrente**FEDERAL HILL****Senza futuro**

sceneggiatura/screenplay: MICHAEL CORRENTE
 fotografia/cinematography: RICHARD CRUDO
 montaggio/editing: KATE SANFORD
 musica/music: DAVID BRAVO, BOB HELD
 scenografia/art direction: ROBERT SCHLEINIG
 costumi/costumes: SARAH JANE SLOTNICK
 interpreti/cast: NICHOLAS TURTURRO, ANTHONY DeSANDO, MICHAEL RAYNOR, ROBERT TURANO, JASON ANDREWS
 formato/format: B/N, 35MM
 produttore/producer: M. CORRENTE, LIBBY CORRENTE, R. CRUDO
 produzione/production: EAGLE BEACH, TRIMARK PICTURES
 distribuzione/distribution: NEW FILMS INTERNATIONAL
 durata/running time: 97'
 origine/country: STATI UNITI 1994



Nel quartiere italiano di Providence, Federal Hill, per un gruppo di giovani è arrivato il momento di fare delle scelte. Nicky è innamorato di Wendy e immagina un futuro con lei lontano da Providence. Bobby deve trentamila dollari a un falsario e chiede aiuto a Ralph, un ladruncolo che per risolvere il problema pensa di derubare i mafiosi della zona.

Federal Hill è un luogo sconosciuto sullo schermo, tuttavia i personaggi del primo suggestivo film di Corrente sono riconoscibili per una serie di pellicole sui giovani italoamericani, da MEAN STREETS in poi. (...) Corrente mostra talento e crea un gruppo di personaggi interessanti le cui vite si svolgono attraverso situazioni quotidiane riconoscibili. David Stratton, «variety.com»

Michael Corrente (1959, Pawtucket, Rhode Island) ha fondato lo Studio B Theatre producendo più di venti opere teatrali, tra cui FEDERAL HILL (1986) poi adattata per il grande schermo nel 1994. Due anni dopo dirige AMERICAN BUFFALO scritto da David Mamet e interpretato da Dustin Hoffman.

In Providence's Italian neighborhood Federal Hill, five young men must face the choices of adulthood. Nicky falls hard for Wendy and imagines a future far from Providence. Bobby owes \$30,000 to a counterfeiter who's demanding payment. He asks Ralph for help, a gifted cat burglar whose solution is to steal from the local mafiosos.

The Federal Hill of the title is unfamiliar screen territory, but the characters in Corrente's atmospheric first film are familiar from a score of other pix about young Italo-Americans, from MEAN STREETS on down. Corrente shows talent and has created an interesting bunch of characters whose lives unfold in recognizably day-to-day situations. David Stratton, VARIETY.COM

Michael Corrente (1959, Pawtucket, Rhode Island) founded the Studio B Theatre, producing over twenty plays, including FEDERAL HILL (1986), which he later adapted for the big screen. Two years later he directed AMERICAN BUFFALO, written by David Mamet and starring Dustin Hoffman.

FEDERAL HILL (SENZA FUTURO, 1994), AMERICAN BUFFALO (1996), OUTSIDE PROVIDENCE (1999), A SHOT AT GLORY (SFIDA PER LA VITTORIA, 2000), BROOKLYN RULES (2007)

Raymond De Felitta

TWO FAMILY HOUSE

sceneggiatura/screenplay: RAYMOND DE FELITTA
 fotografia/cinematography: MICHAEL MAYERS
 montaggio/editing: DAVID LEONARD
 musica/music: STEPHEN ENDELMAN
 scenografia/art direction: TERESA MASTROPIERRO
 costumi/costumes: LIZ MCGARRITY
 interpreti/cast: MICHAEL RISPOLI, KELLY MACDONALD, KATHRINE NARDUCCI, KEVIN CONWAY, MATT SERVITTO, MICHELE SANTOPIETRO
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: ANNE HARRISON, ALAN KLINGENSTEIN
 produzione/production: FILBERT STEPS PRODUCTIONS
 distribuzione/distribution: LIONS GATE FILMS
 durata/running time: 104'
 origine/country: STATI UNITI 2000



Nel 1956 a Staten Island, Buddy, un giovane operaio con l'ambizione di diventare un cantante come Frank Sinatra, compra una casa a due piani dove vivere con la moglie Estella e, nel pianterreno, aprire un bar per potersi esibire in pubblico. Quando le cose sembrano volgere al peggio, arriva l'incantevole Mary.

Puoi percepire quanto le cose siano veramente a rischio, nel momento in cui Buddy evade dalla prigione della sua vita, quando tutti nel vecchio quartiere pensano che sia matto, e quando solo ora che possiamo guardare indietro vediamo che Buddy è una specie di eroe.
 Roger Ebert, «Chicago Sun Times»

Raymond De Felitta (1964, New York) nel 1990 ha realizzato il corto BRONX CHEERS che ottiene una nomination all'Oscar. Con TWO FAMILY HOUSE ha vinto il premio del pubblico al Sundance. Musicista jazz, ha inciso due CD, uno dei quali, MONDAY MORNING QUARTERBACKS, in duetto con Peter Bogdanovich.

Staten Island, 1956. Buddy, a young factory worker who aspires to become the next Frank Sinatra, buys a two-story house with his wife Estelle, planning to turn the bottom floor into a bar where he can perform. Estelle's lack of faith in his dreams almost makes him give up, until he meets Mary, an unwed mother who refuses to leave the top floor apartment.

You can sense that real things are at risk, that Buddy really did finally break out of the jail of his life, that everyone in the old neighborhood thought he was insane, that only now can we look back and see that Buddy was a kind of hero.
 Roger Ebert, CHICAGO SUN TIMES

In 1990, Raymond De Felitta (1964, New York) made the Oscar-nominated short film BRONX CHEERS. He won the Sundance Film Festival Audience Award for TWO FAMILY HOUSE. A jazz musician, he has recorded two CDs, one of which, MONDAY MORNING QUARTERBACKS, with Peter Bogdanovich.

BRONX CHEERS (1990, CM), CAFE SOCIETY (1995), TWO FAMILY HOUSE (2000), THE THING ABOUT MY FOLKS (2005), 'TIS AUTUMN: THE SEARCH FOR JACKIE PARIS ('TIS AUTUMN, 2006, DOC), STREET OF DREAMS (2007)

Veronica Diaferia

CLOSING TIME

sceneggiatura/screenplay: VERONICA DIAFERIA
 fotografia/cinematography: HOKU UCHIYAMA
 montaggio/editing: MICHAEL SLAVENS
 suono/sound: KYLE SCHEMBER, JUAN SOSA
 musica/music: MARCO CAPPELLI
 formato/format: COLORE, B/N, SUPER 8, DV
 produttore/producer: VERONICA DIAFERIA
 produzione/production: TINY DIRECTOR PRODUCTION
 durata/running time: 30'
 origine/country: STATI UNITI 2006



Il documentario racconta la chiusura del negozio di libri, edizioni musicali e oggetti vari "Ernesto Rossi & Co" situato all'angolo tra Mulberry e Grand Street, a New York. Il negozio, aperto nel 1902, e ben presto diventato il luogo in cui rifornirsi di fogli di musica per i suonatori di organetto ma anche per gli artisti meridionali emigrati, è uno dei luoghi fondativi della cultura italoamericana.

Little Italy è un luogo metafisico più che reale. È il punto d'incontro tra la Napoli che Ernesto Rossi lasciò e l'Italia che suo figlio Louis ricreò qui. Ora Little Italy non c'è più, schiacciata dall'espandersi di Soho, di Chinatown, dall'imbastardimento nato con Nolita (North of Little Italy) e dalla fuga degli italiani.

Veronica Diaferia

Veronica Diaferia (1982, Varese), ha lasciato l'Italia per trasferirsi a New York. Dopo alcune esperienze in produzione ha diretto il suo primo documentario, CLOSING TIME, vincendo l'Atlanta Film Festival.

The film shows the closing of Ernesto Rossi & Co, a shop that sold books, sheet music and various objects on the corner of Mulberry and Grand streets in New York. Opened in 1902, the store soon became the place for barrel organ players to stock up on sheet music, as well as for Italian immigrant artists, and one of the fundamental places of Italian American culture.

Little Italy is more of a metaphysical than a real place. Is it the juncture between the Naples that Ernesto Rossi left behind and the Italy that his son Louis recreated here. Today, Little Italy no longer exists, crushed by the expansion of Soho and Chinatown, by the bastardization that arose with Nolita (North of Little Italy) and by the exodus of the Italians who lived there.

Veronica Diaferia

Veronica Diaferia (1982, Varese) moved to New York and after several jobs in production made her first documentary, CLOSING TIME, which won top honors at the Atlanta Film Festival.

CLOSING TIME (2006, CM, DOC)

Tom DiCillo

LIVING IN OBLIVION

Si Gira a Manhattan

sceneggiatura/screenplay: TOM DICILLO
 fotografia/cinematography: FRANK PRINZI
 montaggio/editing: CAMILLA TONIOLO, DANA CONGDON
 musica/music: JIM FARMER
 scenografia/art direction: THÉRÈSE DEPREZ, STEPHANIE CARROLL
 costumi/costumes: ELLEN LUTTER
 interpreti/cast: STEVE BUSCEMI, CATHERINE KEENER, JAMES LEGROS,
 DERMOT MULRONEY, DANIELLE VON ZERNECK, PETER DINKLAGE
 formato/format: COLORE, B/N, 16MM, 35MM
 produttore/producer: MICHAEL GRIFFITHS, MARCUS VISCIDI
 produzione/production: JDI PRODUCTIONS, LEMON SKY
 distribuzione/distribution: LIFE INTERNATIONAL, BUENA VISTA
 durata/running time: 89'
 origine/country: STATI UNITI 1995



Nick Dinklage è un regista di nuovo alle prese con un film a basso costo. Ad aiutarlo ci sono Lupo, il direttore della fotografia con il suo abito di pelle nera, Wanda, la sua assistente, efficiente e con i nervi d'acciaio, Nicole, l'attrice piena di talento ma insicura anche per un'infelice storia d'amore e per la rivalità sul set con l'interprete maschile.

Girando a basso costo come il regista di cui racconta il lavoro, il giovane italo-americano (DiCillo) ha il coraggio di tentare una via già percorsa da grandi autori: quella del cinema nel cinema. (...) Ne viene un gioco di specchi divertente e qua e là emozionante.
 Roberto Escobar, «Il Sole-24 Ore»

Tom DiCillo (Jacksonville, 1954) ha lavorato come direttore della fotografia per Jim Jarmusch. I suoi film hanno ottenuto molti riconoscimenti: JOHNNY SUEDE il Pardo d'Oro a Locarno; SI GIRA A MANHATTAN il premio per la sceneggiatura al Sundance e quello speciale della giuria e del pubblico a Deauville; il più recente DELIRIOUS tre premi a San Sebastián.

Director Nick Dinklage is once again grappling with making a low budget film. He is flanked by Wolf, his DoP who dresses only in black leather; Wanda, his efficient assistant with nerves of steel; and Nicole, his talented but extremely insecure actress upset over a lousy relationship and the on-set rivalry with her male co-star.

Shooting a low budget film like the one he recounts in his film, the young Italian American (DiCillo) has the courage to attempt a path already taken by many of cinema's greats: a film within a film. What emerges is an entertaining game of mirrors that has moving moments.
 Roberto Escobar, IL SOLE 24 ORE

Tom DiCillo (Jacksonville, 1954) worked as a director of photography for Jim Jarmusch. His films have garnered numerous awards, including JOHNNY SUEDE (Golden Leopard in Locarno) and LIVING IN OBLIVION (Best Screenplay at Sundance and the Special Jury Prize at Deauville). His most recent film, DELIRIOUS, picked up three awards at San Sebastián in 2006.

JOHNNY SUEDE (1991), LIVING IN OBLIVION (SI GIRA A MANHATTAN, 1995), BOX OF MOONLIGHT (1996), THE REAL BLONDE (BIONDA NATURALE, 1997), DOUBLE WHAMMY (2001), DELIRIOUS (2006)

Vincent Gallo

BUFFALO '66

sceneggiatura/screenplay: VINCENT GALLO, ALISON BAGNAL
 fotografia/cinematography: LANCE ACORD
 montaggio/editing: CURTISS CLAYTON
 musica/music: VINCENT GALLO
 scenografia/art direction: GIDEON PONTE
 interpreti/cast: VINCENT GALLO, CHRISTINA RICCI, ANJELICA HUSTON, BEN GAZZARRA, MICKEY ROURKE, ROSANNA ARQUETTE
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: CHRIS HANLEY
 produzione/production: CINÉPIX FILM PROPERTIES, LIONS GATE FILMS, MUSE PRODUCTIONS
 distribuzione/distribution: BMG VIDEO
 durata/running time: 106'
 origine/country: STATI UNITI 1997



Billy Brown dopo cinque anni trascorsi in galera, ha due obiettivi: uccidere il giocatore dei Buffalo Bills, che con un tiro sbagliato gli ha fatto perdere una scommessa importante, e trovare una finta moglie da presentare ai suoi genitori.

Verrebbe da dire che questo è un film sulla bontà, se un'affermazione del genere non suonasse pericolosa in un tempo come il nostro, che pare emozionarsi solo di fronte alla sovraesposizione del male. Ma la bontà a cui penso non è rugiada o ovatta, non è consolazione o ritirata: è la forza di chi sa osservare pietosamente il dolore degli esseri umani, senza distogliere gli occhi.

Marco Lodoli, *IL DIARIO DI 100 FILM*, Torino, Einaudi, 1999

Vincent Gallo (Buffalo, 1961) oltre che regista e attore, è musicista, fotografo, pittore e scultore. Nel 1984 ha ricevuto il premio per la miglior colonna sonora alla Berlinale con il film di Eric Mitchell *THE WAY IT IS*. Tra i ruoli più importanti, quelli in *ARIZONA DREAM* di Emir Kusturica, *PALOOKAVILLE* di Alan Taylor e *FRATELLI* di Abel Ferrara.

After spending five years in jail, Billy Brown has two goals: to kill one of the Buffalo Bills, whose bad throw caused Billy to lose an important bet, and to find a pretend wife to bring home to his parents.

I am tempted to say that this is film on goodness, if such a statement didn't sound so dangerous in times like these, which only seem to be stirred before the over-exposure of evil. But the goodness I refer to isn't dew or padding, it isn't consolation or retreat: is it the strength of those who know how to look at human pain with pity, without averting their gaze.

Marco Lodoli, *IL DIARIO DI 100 FILM* (1999)

Besides being a director and actor, Vincent Gallo (Buffalo, 1961) is also a musician, photographer and sculptor. He won his first award at the 1984 Berlinale, for Best Score for Eric Mitchell's THE WAY IT IS. Some of his most memorable performances have been in Emir Kusturica's ARIZONA DREAM, Alan Taylor's PALOOKAVILLE and THE FUNERAL by Abel Ferrara.

IF YOU FEEL FROGGY, JUMP (1986, CM, DOC), THE GUNLOVER (1986, CM), BUFFALO '66 (1998), THE BROWN BUNNY (2003)

Paul Reitano & Terrence Sacchi

DYKER LIGHTS

montaggio/editing: PAUL REITANO, TERRENCE SACCHI
 formato/format: COLORE, VIDEO
 produttore/producer: PAUL REITANO, TERRENCE SACCHI
 produzione/production: PARK SLOPE PRODUCTIONS
 distribuzione/distribution: PBS, THIRTEEN/WNET
 durata/running time: 28'
 origine/country: STATI UNITI 2001



Il Natale in un quartiere di Brooklyn popolato in prevalenza da italoamericani. La strada è piena di luminarie allestite nei giardini e sulle facciate delle case. E poi giganteschi Babbi Natale animati, adulti travestiti da pupazzi e fantasmagorie di decorazioni trasformano il tutto in un enorme Luna Park, con tanto di balletti e cori natalizi.

DYKER LIGHTS cerca di rispondere a una questione: quale fascino hanno le decorazioni di Natale, specialmente quelle più estreme? A parte l'orgoglio personale, l'arte di fare spettacolo con queste esibizioni sontuose sembra rivelare il bisogno di essere riconosciuti e capiti.
 Paul Reitano e Terrence Sacchi

Paul Reitano e Terrence Sacchi hanno scritto, prodotto e diretto numerosi film per vari canali televisivi degli Stati Uniti. Recentemente hanno collaborato allo sviluppo di un film tv basato sulle storie dei pompieri di New York e sull'unità investigativa incendi dolosi. Ora stanno lavorando al loro primo lungometraggio di finzione, RIP IT SICK.

Christmas in the predominantly Italian American Dyker Heights neighborhood in Brooklyn. The streets are full of lights displays in yards and on houses, giant Santa Clauses and adults dressed up like cartoon characters. A phantasmagoria of decorations transforms everything into a giant amusement park, with dances and Christmas choirs.

*DYKER LIGHTS was an attempt to answer the question: What is the fascination with Christmas decorations, especially those taken to an extreme? Besides personal pride, the art of putting on these lavish displays seems to fill a need to be acknowledged and understood.
 Paul Reitano and Terrence Sacchi*

Paul Reitano and Terrence Sacchi have written, produced, and directed films for numerous US television channels. They are also developing several fiction projects. Most recently they developed a television drama based on the New York City Fire Marshals and arson investigation unit and are currently working on their first feature film, RIP IT SICK.

DYKER LIGHTS (2001, CM, DOC)

Nancy Savoca

TRUE LOVE

sceneggiatura/screenplay: RICHARD GUAY, NANCY SAVOCA
 fotografia/cinematography: LISA RINZLER
 montaggio/editing: JOHN TINTORI
 suono/sound: MATHEW PRICE
 scenografia/art direction: LESTER COHEN
 costumi/costumes: DEBORAH ANDERKO
 interpreti/cast: ANNABELLA SCIORRA, RON ELWARD, AIDA TURTURRO
 ROGER RIGNACK, STAR JASPER, KELLY CINNANTE, VINCENT PASTORE
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: N. SAVOCA, RICHARD GUAY, SHELLEY HOUIS
 produzione/production: FORWARD FILMS, J&M ENTERTAINMENT
 distribuzione/distribution: UNITED ARTISTS
 durata/running time: 104'
 origine/country: STATI UNITI 1989



Donna è una romantica ragazza italoamericana di Brooklyn con la testa tra le nuvole che vuole sposare Michael. Lui si mostra più interessato a divertirsi con gli amici. Quando è tutto pronto per il matrimonio iniziano le sorprese.

Cronaca quotidiana post-scorsesiana senza sangue, ma con la violenza domestica e verbale che gronda da ogni fotogramma. Il punto di vista femminile è acuto, a volte cattivo, mai ideologizzato.

Paolo Mereghetti

Nancy Savoca (1959, New York) ha studiato alla NYU Film School. TRUE LOVE, Gran Premio della Giuria al Sundance, è indicato da «Entertainment Weekly» tra i migliori 50 film indipendenti di sempre. Ha realizzato DOGFIGHT, ambientato durante la guerra del Vietnam, e HOUSEHOLD SAINTS, storia di tre generazioni di donne italoamericane. Dopo alcune serie tv, incluso un episodio di TRE VITE ALLO SPECCHIO, vincitore di un Emmy e un Golden Globe, è tornata al cinema con 24 ORE DONNA (due nomination agli Oscar) e DIRT (2003).

Donna is a young, romantic Italian American girl from Brooklyn with her head in the clouds and set on marrying Michael, who is more interested in hanging out with his friends. The surprises begin when they start to plan the wedding.

A Post-Scorsesian slice of life without the blood, but with domestic and verbal violence that oozes from its every frame. The female point of view is sharp, sometimes mean, never ideologized.

Paolo Mereghetti

Nancy Savoca (1959, New York) studied film at NYU. TRUE LOVE, the Grand Jury Prize winner at Sundance in 1989, was listed by Entertainment Weekly as one of the top 50 indie films of all time. She went on to direct the Vietnam-era DOGFIGHT and HOUSEHOLD SAINTS, a story of three generations of Italian American women. After several TV series and films, including an episode of IF THESE WALLS COULD TALK, which won an Emmy and a Golden Globe, Savoca returned to cinema with THE 24 HOUR WOMAN (two Oscar nominations) and DIRT (2003).

TRUE LOVE (1989), DOGFIGHT (1991, DOGFIGHT: UNA STORIA D'AMORE), HOUSEHOLD SAINTS (1993), THE 24 HOUR WOMAN (1999), 24 ORE DONNA, RENO – REBEL WITHOUT A PAUSE: UNRESTRAINED REFLECTIONS ON SEPTEMBER 11TH (2002, DOC), DIRT (2003)

Nick Stagliano

THE FLORENTINE

Partita col destino

sceneggiatura/screenplay: TOM BENSON, DAMIEN GRAY
 fotografia/cinematography: STEPHEN KAZMIERSKI
 montaggio/editing: PLUMMY TUCKER
 musica/music: MARCO BELTRAMI
 interpreti/cast: JEREMY DAVIES, VIRGINIA MADSEN, LUKE PERRY,
 MARY STUART MASTERSON, MICHAEL MADSEN, CHRIS PENN, JAMES
 BELUSHI, TOM SIZEMORE, BURT YOUNG
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: NICK STAGLIANO, STEVEN WEISMAN
 TOM BENSON, CHRIS PENN
 produzione/production: AMERICAN ZOETROPE, NAZZ, BCB
 distribuzione/distribution: INITIAL ENTERTAINMENT GROUP
 durata/running time: 100'
 origine/country: Stati Uniti 1999



In una cittadina della Pennsylvania tutti fanno un salto al Florentine Café, uno dei locali che, sebbene in declino, rappresenta un vero e proprio punto di incontro. È un luogo nel quale si intrecciano le storie amare e tristi di persone smarrite, deluse e ormai disincantate, consapevoli di aver giocato nel bene e nel male, le proprie carte col destino. Il proprietario, Whitey, è pieno di debiti ma ogni giorno si mette dietro al bancone ad ascoltare i problemi di tutti. C'è Bobby, che deve fare i conti con il suo matrimonio. Molly, la sorella di Whitey, che sta per sposarsi con Frankie, quando riappare Teddy, il fidanzato di un tempo, che l'ha abbandonata sull'altare anni prima. E intanto in città è appena arrivato uno straniero: Billy Belasco, che in realtà è un truffatore.

Nick Stagliano (Filadelfia) oltre ad aver diretto due film, ha prodotto lungometraggi come *THE 24TH DAY* di Tony Piccirillo. Ha debuttato con *NATALE CON IL NONNO* e in seguito ha realizzato *THE FLORENTINE*, tratto da un testo teatrale e presentato al Los Angeles Independent Film Festival.

Everyone passes through the crumbling Florentine Café, one of the only hang-outs in the small Pennsylvania steel town, with their interweaving stories of love and loss, bitterness and dreams. Bar owner Whitey is drowning in debt but comes to work every day and listen to everyone's problems: there's Bobby, whose marriage is falling apart; Whitey's sister Molly, who is about to get married when her ex-beau shows up, years after having dumped her at the altar; and Frankie, who gets swindled by a con artist out of the wedding ceremony money Whitey had asked him to safeguard.

Besides having directed two films, Nick Stagliano (Philadelphia) also produced Tony Piccirillo's feature film THE 24TH DAY. He debuted with HOME OF ANGELS and later directed the screen adaptation of the play THE FLORENTINE, presented at the Los Angeles Independent Film Festival.

HOME OF ANGELS (1994, NATALE CON IL NONNO), THE FLORENTINE (1999, PARTITA COL DESTINO)

Marylou Tibaldo-Bongiorno & Jerome Bongiorno

MOTHER-TONGUE: ITALIAN AMERICAN SONS & MOTHERS

fotografia/cinematography: JEROME BONGIORNO
 montaggio/editing: JEROME BONGIORNO
 suono/sound: JASON LAYUG
 formato/format: COLORE, VIDEO
 produttore/producer: MARYLOU TIBALDO-BONGIORNO
 produzione/production: BONGIORNO PRODUCTIONS
 durata/running time: 43'
 origine/country: STATI UNITI 1999



Insieme al marito Jerome, Marylou Tibaldo-Bongiorno è tornata nuovamente sul tema degli italoamericani, intervistando madri e figli famosi come Martin e Catherine Scorsese, John e Katherine Turturro, Carl e Mary Capotorto, Rudy e Helen Giuliani, Robert e Vera Viscusi e altri ancora. Il documentario mette a fuoco sia i personaggi in sé che le relazioni più o meno complesse di queste particolari famiglie italoamericane.

MOTHER-TONGUE è la nostra esplorazione sul legame speciale che lega gli uomini italoamericani alle loro mamme. Marylou Tibaldo-Bongiorno e Jerome Bongiorno

Il lavoro di Marylou Tibaldo Bongiorno si colloca in quell'area del cinema investigativo che indaga l'identità di genere e razza come le questioni ecologiche (il nuovo film affronterà la questione del pericolo inondazione a New Orleans come a Venezia) adottando un punto di vista socio-politico che non scende a compromessi con le origini etniche, ma piuttosto raccoglie l'eredità critica che il socialismo e il sindacalismo italiani introdussero negli Stati Uniti. Un cinema ben al di là degli stereotipi e molto più vicino alla *working class* italoamericana.

Giuliana Muscio

Together with her husband Jerome, Marylou Tibaldo-Bongiorno returns to the subject of Italian Americans, interviewing famous mothers and sons, including, among others, Martin and Catherine Scorsese, John and Katherine Turturro, Carl and Mary Capotorto, Rudy Giuliani and Helen Giuliani, and Robert and Vera Viscusi. The film focuses on both its subjects in and of themselves and the more or less complex relationships of these particular Italian American families.

MOTHER-TONGUE is our exploration of the special bond that exists between Italian American men and their mothers. Marylou Tibaldo-Bongiorno and Jerome Bongiorno

Marylou Tibaldo-Bongiorno's work resides in that area of analytical cinema that examines sexual and racial identity as well as environmental issues (her new film will be on the flood dangers in New Orleans and Venice), adopting a socio-political point of view that does compromise ethnic origins but, rather, uses the critical legacy that Italian socialism and trade unionism introduced in the United States. Her films go well beyond stereotypes and relate to the Italian-American working class.

Giuliana Muscio

Marylou Tibaldo-Bongiorno

REVOLUTIONS '67

fotografia/cinematography: JEROME BONGIORNO
 montaggio/editing: JEROME BONGIORNO
 formato/format: COLORE, B/N
 produttore/producer: MARYLOU TIBALDO BONGIORNO
 produzione/production: BONGIORNO PRODUCTIONS, ITVS,
 P.O.V./AMERICAN DOCUMENTARY
 durata/running time: 90'
 origine/country: STATI UNITI 2007



Il documentario torna sulle ribellioni afroamericane di Newark nell'estate del 1967, scatenate dall'intervento dei poliziotti italoamericani e represses da un sindaco italoamericano. Attraverso interviste a Tom Hayden, allora giovane militante, e ad altri testimoni, e con l'intervento degli storici, il film mostra i fatti da molteplici punti di vista.

Quarant'anni dopo la rivolta che ha provocato la morte di 26 persone, centinaia di feriti e danni per milioni di dollari, le domande restano senza risposta: che cos'è accaduto veramente, chi è il colpevole, perché la città non è stata risarcita? Questo è il motivo per cui abbiamo realizzato questo film. Per trovare delle risposte.
 Marylou Tibaldo-Bongiorno e Jerome Bongiorno

Marylou Tibaldo-Bongiorno si è laureata in cinema alla New York University dove ha ricevuto un premio di 75mila dollari per *LITTLE KINGS*. Ora sta lavorando insieme al marito a un nuovo progetto, *WATERMARK*, una storia d'amore e ambientalista da Venezia a New Orleans.

The documentary focuses on the week-long Newark riots of the summer of 1967, an African-American uprising sparked by Italian American police officers and repressed by as Italian American mayor. Through interviews with activists (including Tom Hayden), cops, residents and historians, the film presents the facts from multiple points of view.

*Forty years after those riots, an event which left 26 people dead, hundreds injured, and millions of dollars in damages, the questions remain: what really happened, who's to blame, and why hasn't the city recovered? That's why we made this film. To get those answers.
 Marylou Tibaldo-Bongiorno and Jerome Bongiorno*

Marylou Tibaldo-Bongiorno graduated in Film at New York University, where she received the \$75,000 Vague Prize for *LITTLE KINGS*. She and husband Jerome Bongiorno are currently working on *WATERMARK*, a Venice/New Orleans global warming love story.

CITY ARTS (1995, MM, TV), MOTHER-TONGUE: ITALIAN AMERICAN SONS & MOTHERS (1999, TV, MM, DOC), RUBOUT (2003, MM, TV), LITTLE KINGS (2003), REVOLUTIONS '67 (2007, DOC)

John Turturro

MAC

sceneggiatura/screenplay: JOHN TURTURRO, BRANDON COLE
 fotografia/cinematography: RON FORTUNATO
 montaggio/editing: MICHAEL BERENBAUM
 musica/music: RICHARD TERMINI, VIN TESE
 costumi/costumes: DONNA ZAKOWSKA
 interpreti/cast: JOHN TURTURRO, NICHOLAS TURTURRO, ELLEN BARKIN,
 KATHERINE BOROWITZ, STEVEN RANDAZZO, MATTHEW SUSSMAN,
 JOHN AMOS, CARL CAPOTORTO, DENNIS FARINA, AIDA TURTURRO
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: BRENDA GOODMAN, NANCY TENENBAUM
 produzione/production: MACFILM PRODUCTIONS
 distribuzione/distribution: MIKADO
 durata/running time: 117'
 origine/country: STATI UNITI 1992



Primi anni '50 nel quartiere Queens di New York. La storia di una famiglia di origine italiana e di tre fratelli. Mac è il primogenito carpentiere e decide di mettersi in proprio costringendo i suoi due fratelli a seguirlo. Rischiando tutti i loro averi per emanciparsi dal padronato, riescono a comprare un lotto. I due fratelli minori, però, si mostrano sempre più insofferenti nei confronti di Mac e della sua implacabile egemonia perfezionista, al punto da abbandonarlo. Con questo film Turturro ha vinto la *Caméra d'Or* a Cannes.

Con MAC si direbbe che Turturro abbia voluto regolare i conti con il passato, con le proprie radici. Il suo film è un omaggio appassionato al padre carpentiere, e a tutta una generazione di emigranti italiani, polacchi, europei. (...) Fondato sulla fisicità del lavoro manuale, MAC è un altro film sul sogno americano (i suoi alti costi e le sue dinamiche), sulla divisione della società in classi, sull'altra faccia della concezione familistica della vita che regge la comunità italiana. (...) La lezione di Scorsese si sente, soprattutto nella bella sequenza d'apertura sui funerali del padre, ma s'avverte anche quella dei Coen in una certa inclinazione alla deformazione espressionistica dello sguardo, nella concitata direzione degli attori. Morando Morandini, «Il Giorno»

*The story of a family of Italian origin and of three brothers set in the early 1950s in Queens, New York. The eldest, Mac, is a carpenter who decides to start his own business, forcing his brothers to join him. Investing all they have in order to become their own bosses, they buy a plot of land. His two younger brothers, however, grow increasingly more irritated with Mac and his implacable, perfectionist superiority, and eventually abandon him. The film won Turturro the *Caméra d'Or* at Cannes.*

With MAC one could say that Turturro wanted to come to terms with his past, his roots. His film is a passionate tribute to his carpenter father, and to an entire generation of Italian, Polish, European immigrants. Centered on the physicality of manual labor, MAC is another film on the American Dream (its high costs and dynamics), on society's class divisions, on the flip side of the familial conception of the life that sustains the Italian community. Scorsese's influence is felt, especially in the beautiful opening sequence of his father's funeral, as well as that of the Coens in a certain tendency towards an expressionistic deformation of the perspective, in the excited direction of the actors.

Morando Morandini, *IL GIORNO*

John Turturro

ROMANCE & CIGARETTES

sceneggiatura/screenplay: JOHN TURTURRO
 fotografia/cinematography: TOM STERN
 montaggio/editing: RAY HUBLEY
 musica/music: PAUL CHIHARA, MARILYN D'AMATO
 scenografia/art direction: DONNA ZAKOWSKA
 interpreti/cast: JAMES GANDOLFINI, SUSAN SARANDON, STEVE BUSCEMI, KATE WINSLET, AIDA TURTURRO, CHRISTOPHER WALKEN
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: JOHN PENOTTI, JOHN TURTURRO
 produzione/production: UNITED ARTISTS, GREENESTREET FILMS
 ICON ENTERTAINMENT INTERNATIONAL
 distribuzione/distribution: NEXO
 durata/running time: 115'
 origine/country: STATI UNITI 2005



Protagonista di questo musical originale è Nick Murder, un operaio newyorkese, che tradisce l'amata moglie Kitty con Tula, un'affascinante commessa. Un giorno Kitty scopre l'infedeltà del marito e, nello stesso momento, Tula chiede all'uomo di scegliere tra lei e la moglie.

La vera, sconvolgente novità di ROMANCE & CIGARETTES sta nei dialoghi, scritti da Turturro (...) ricolmi del turpiloquio più sfrenato e sensuale mai sentito nel cinema americano. Alberto Crespi «L'Unità», 5 maggio 2006

John Turturro (1957, New York) si è formato alla Yale School of Drama, e ha iniziato a recitare sui palcoscenici off-Broadway, vincendo un Obie Award per DANNY AND THE DEEP BLUE SEA. Il successo come attore arriva nel 1989 con FA' LA COSA GIUSTA, primo di una serie di film interpretati per Spike Lee. Un altro sodalizio fortunato è quello con i fratelli Coen. Con BARTON FINK vince la Palma d'Oro come miglior attore. Sempre a Cannes nel 1992 è stato premiato con la Camera d'Oro per la regia di MAC, opera prima autobiografica.

This original musical centers on Nick Murder, a working class New Yorker who cheats on his beloved wife Kitty with the seductive Tula. Kitty discovers her husband's infidelity at the same moment that Tula forces him to choose between her and his wife.

The true, shocking novelty of ROMANCE & CIGARETTES lies in the dialogue, written by Turturro...brimming with the most unbridled and sensual swearing ever heard in American cinema. Alberto Crespi, L'UNITÀ, May 5, 2006

John Turturro (1957, Brooklyn) studied at the Yale School of Drama and began performing off-Broadway, winning an Obie Award for DANNY AND THE DEEP BLUE SEA. Further success came in 1989 with DO THE RIGHT THING, the first of a series of films he made with Spike Lee. Another fruitful collaboration has been with the Coen brothers, which won him the Best Actor Palme d'Or for BARTON FINK. In 1992 he won the Camera d'Or for Best Director at Cannes for MAC, his debut, autobiographical feature.

MAC (1992), ILLUMINATA (1998), ROMANCE & CIGARETTES (2005)

Tom DeCerio**NUNZIO'S SECOND COUSIN**

sceneggiatura/screenplay: TOM DECERCHIO
 fotografia/cinematography: STEVE POSTER
 montaggio/editing: MIKE MURPHY
 interpreti/cast: VINCENT D'ONOFRIO, MILES PERLICH
 formato/format: COLORE, 35MM
 produzione/production: CROSSROADS FILMS
 durata/running time: 18'
 origine/country: STATI UNITI 1994

Una notte il sergente di polizia Tony Randozza insieme al suo amante viene minacciato da una banda di ragazzi liceali con delle mazze da baseball. L'uomo però ha una pistola e ha gioco facile a spaventare il gruppo. Jimmy, il capo della banda, è costretto la sera seguente ad andare a cena a casa della madre del poliziotto.

Police sergeant Tony Randozza and his boyfriend are threatened by a group of high school kids with baseball bats one night. Tony, however, has a gun, and easily scares them. He forces Jimmy, the leader of the group, to have dinner with him at his mother's house the following night.

Tom DeCerio si è formato nelle tv commerciali. Ha debuttato alla regia con NUNZIO'S SECOND COUSIN. Il primo lungometraggio, RAPIMENTO PER SPORT, ha come attori protagonisti Daniel Stern, Damon Wayans e Dan Aykroyd.

Tom DeCerio began directing TV commercials. His first short film was NUNZIO'S SECOND COUSIN. His feature debut, CELTIC PRIDE, starred Daniel Stern, Damon Wayans and Dan Aykroyd.

Joseph Greco**LENA'S SPAGHETTI**

sceneggiatura/screenplay: RACHEL A. WITENSTEIN
 fotografia/cinematography: CHRIS RAY
 montaggio/editing: CHRIS RAY
 interpreti/cast: PHILLIP MARTINEZ, DEBRA WILLIAMS, KELLY SMITH
 formato/format: COLORE, 16MM
 produzione/production: FLORIDA STATE UNIVERSITY
 durata/running time: 23'
 origine/country: STATI UNITI 1994

La storia di un postino solitario che dipinge, e di una misteriosa ragazza che diventa la sua amica di penna.

The story of a lonely postman who paints and a mysterious young girl who become pen pals.

Joseph Greco con LENA'S SPAGHETTI si è aggiudicato il premio come miglior corto ai festival Columbus International e Canadian International. Dopo la laurea ha lavorato nella troupe di TITANIC e per alcuni progetti della Walt Disney Company. Nel 2006 ha diretto il primo lungometraggio, CANVAS, premiato al Lauderdale Film Festival.

Joseph Greco won the Best Short Film awards for LENA'S SPAGHETTI at the Columbus and Canadian International Film Festivals. Upon graduation, he worked on the set of TITANIC and for several Disney films. In 2006 he made his first feature film, CANVAS, which won top honors at the Lauderdale Film Festival.

Leonard Guercio**TIRAMISU**

sceneggiatura/screenplay: ALBERT DI BARTOLOMEO, L. GUERCIO
 fotografia/cinematography: PAUL VAN HAUTE
 montaggio/editing: DANIEL TRACHTENBERG
 interpreti/cast: HARRY PHILIBOSIAN, GENE FOSCHINI
 formato/format: B/N, 35MM
 produttore/producer: GEORGE MCCARTIN, LEONARD GUERCIO
 durata/running time: 16'
 origine/country: STATI UNITI 2002

Una storia d'amore e amicizia tra gli italoamericani con un colpo di scena finale.

A story of love and friendship among Italian Americans, with a twist ending.

Leonard Guercio insegna all'università di Temple dove si è anche laureato. Per tanti anni ha lavorato per la televisione come regista, produttore e sceneggiatore di film indipendenti e video industriali e commerciali.

Leonard Guercio teaches at his alma mater, Temple University. Having worked in film and video for over twenty years, he has written scripts for independent films and industrial and commercial video productions.

Harold Godsoe

SANTA LUCIA LUNTANA (1931, 59')

SANTA LUCIA LUNTANA è molto simile ad alcuni melodrammi per lo sviluppo delle dinamiche familiari contenuto nel mediometraggio. Il film porta sulla scena lo scontro generazionale tra un padre anziano e solo e una figlia dal comportamento trasgressivo. L'onesto genitore, una persona di mezzi modesti, è sconvolto anche dalle azioni di un figlio ribelle, che arriva persino a rubare il denaro della famiglia. L'altra figlia, con la sua condotta irreprensibile, è la consolazione del padre. Lo scontro generazionale rimanda al conflitto tra un vecchio comportamento e le esigenze del nuovo mondo industrializzato. Le questioni all'ordine del giorno sono il posto della donna nel mondo moderno e il suo ruolo pubblico fuori dai confini della casa.

SANTA LUCIA LUNTANA is very similar to a melodrama in the development of its family dynamics. The medium-length film portrays a generational clash between an elderly widow, a man of modest means, his unconventional daughter and a rebellious son who tries to steal all the family's money. His other daughter, with her irreproachable conduct, is the father's consolation. The generational clash represents the conflict between old-fashioned norms and the needs of the new, industrialized world. The film's central issues are woman's place in the modern world and her public role outside the confines of home.

Con il sostegno: The National Endowment for the Arts

Funder: The National Endowment for the Arts

Bruno Vallety

THE MOVIE ACTOR (1932, 15')

Protagonista di questo cortometraggio è Eduardo Migliaccio, in arte Farfariello, nato nel 1880 a Cava de' Tirreni, che emigrò negli Stati Uniti con la famiglia. Abile trasformista fu un protagonista dei teatri statunitensi, irriverente nelle macchiette napoletane e buon cantante, diventando un mito tra gli italoamericani. Nel 1932 interpretò *THE MOVIE ACTOR*, film dove si mostrano le difficoltà degli attori italoamericani a farsi assumere dagli impresari newyorchesi. L'attore-cantante mette in scena una serie di macchiette: una donna, un gangster di Little Italy e un operaio appena sbarcato a New York. L'interesse per il cortometraggio non è quindi solo di tipo esclusivamente cinefilo, ma anche sociologico, in quanto presenta uno spaccato sulla vita degli immigrati.

*This short film features Eduardo Migliaccio (stage name Farfariello), who was born in 1880 in Cava de' Tirreni and emigrated to the United States with his family. A gifted quick-change artist and singer who was irreverent in his Neapolitan character sketches, he was the star of American stages and became a legend among Italian Americans. In 1932 he starred in *THE MOVIE ACTOR*, which satirically portrayed the difficulties Italian American actors had in getting hired by New York impresarios. The singer-actor creates a series of characters: a woman, a gangster from Little Italy and a working-class man just arrived in New York. The film is significant not only for cinematic reasons but for its sociological qualities as well, in that it offers a cross-section of immigrants' lives.*

Con il sostegno: The Film Foundation

Funder: The Film Foundation

Giovanna Di Lello

JOHN FANTE. PROFILO DI SCRITTORE

sceneggiatura/screenplay: GIOVANNA DI LELLO
 fotografia/cinematography: A. TESSITORE, D. CANZANO, M. PARADISI
 montaggio/editing: GIANLUCA STUARD
 musica/music: ANDREA MANZOLI
 scenografia/art direction: GIOSANNA VINCELLI
 narratore/narrator: DOMENICO TURCHI
 formato/format: COLORE, BETACAM SP
 produzione/production: COOPERATIVA "ROSABELLA"
 durata/running time: 68'
 origine/country: ITALIA 2003



In occasione di una tavola rotonda dedicata a John Fante, la Mostra presenta un documentario su uno dei maggiori scrittori americani del Novecento, che Bukowski considerava il suo maestro. Girato tra l'Italia e gli Stati Uniti, il film contiene numerose testimonianze, citazioni letterarie, foto e documenti privati inediti. In questo viaggio nella vita e nell'opera di Fante, troviamo anche un inconsueto personaggio di Torricella Peligna (Abruzzo) – paese d'origine della famiglia Fante – che narra le gesta del suo illustre conterraneo.

Il continuo intersecarsi tra la rabbia e il candore è ciò che più mi affascina in John Fante. A questo, si aggiunge la sua estrema lucidità nel riferire la condizione mentale di chi si trova in una posizione "borderline" (etnica, sentimentale o altro). Ma a renderlo indimenticabile è soprattutto la sua ironia.
 Giovanna Di Lello

Giovanna Di Lello dirige documentari e organizza eventi culturali. Tra i suoi lavori *IL RAZZISMO INDISCRETO DEGLI AMERICANI*, *INCONTRO CON NOAM CHOMSKY*, *LA BALLATA DEL CALZOLAIO*, *A DREAM IN THE PURPLE SEA*, *PASCAL D'ANGELO*, *AUSCHWITZ*, *LUNGO I BINARI DELLA MEMORIA*. Ha la direzione artistica del Festival letterario di Torricella Peligna, "Il Dio di mio padre", dedicato a John Fante.

On the occasion of the round table dedicated to John Fante, the festival is presenting a documentary on one of the greatest writers of the 20th century, who Bukowski considered his teacher. Shot between Italy and the US, the film features numerous interviews, literary citations, photos and private, never-before-seen documents. In this journey into the life and work of Fante, we also come across an unusual character in Torricella Peligna (Abruzzo) – the Fante family's hometown – which narrates the feats of its illustrious descendent.

*The continuous intersection of anger and candor is what fascinates me in John Fante. Added to this is his extreme lucidity in relating the mental conditions of the "borderline" (ethnic, sentimental or otherwise). But it is his irony that renders him unforgettable.
 Giovanna Di Lello*

*Giovanna Di Lello is a documentary director and organizer of cultural events. Her works include *IL RAZZISMO INDISCRETO DEGLI AMERICANI*, *INCONTRO CON NOAM CHOMSKY*, *LA BALLATA DEL CALZOLAIO*, *A DREAM IN THE PURPLE SEA*, *PASCAL D'ANGELO* and *AUSCHWITZ*, *LUNGO I BINARI DELLA MEMORIA*. She is artistic director of the "Il Dio di mio padre" Literary Festival of Torricella Peligna, dedicated to John Fante.*

Una mostra fotografica di Valerio Bispuri / *A photography exhibit by Valerio Bispuri*

Il cinema italo-americano indipendente è figlio dei primi emigrati che all'inizio del '900 sbarcarono negli Stati Uniti carichi di povertà e speranza. Le foto di BACK TO LITTLE ITALY ripercorrono dopo oltre cento anni lo stesso viaggio. L'apparizione della Statua della Libertà, l'isolotto di Ellis Island dove venivano visitati e selezionati gli emigrati, come racconta Crialese in NUOVO MONDO. Oggi sulla stessa barca ci sono turisti intenti a fotografare e la piccola isola è diventata un enorme museo della memoria, con fotografie e oggetti, perfino i grandi bagni per le docce si sono trasformate in uno spazio per una mostra fotografica del ricordo. Gli emigrati che sono poi riusciti a entrare nella New York dell'inizio del secolo scorso hanno formato delle piccole comunità. La più grande è a Manhattan, ma in ogni quartiere c'è una piccola Little Italy, nel Bronks come a Brooklyn dove si parla ancora il vecchio dialetto siciliano. I figli di questi emigrati continuano a lavorare nelle botteghe dei loro padri, gli stessi ristoranti, le stesse pasticcerie o piccole salumerie dove si trovano tutti i prodotti alimentari made in Italy.

Il cinema italoamericano nasce dagli emigrati che, disperati e senza più niente da perdere, hanno affrontato un lungo viaggio verso il nuovo mondo, verso l'ignoto. Tra il 1880 e il 1915 approdarono negli Stati Uniti quattro milioni di italiani, su 9 milioni circa di emigranti che scelsero di attraversare l'Oceano. Circa il settanta per cento proveniva dal Meridione, anche se fra il 1876 e il 1900 la maggior parte era del Nord Italia con il quarantacinque per cento composto solo da Veneto, Friuli Venezia Giulia e Piemonte. Quando l'America aprì le frontiere nel 1880 era in piena espansione capitalistica, nel 1892 venne inaugurata Ellis Island. Il 1909 fu l'anno dei record, poi nel 1924 per paura delle guerre europee il Congresso chiuse le porte con la legge sulle quote, Ellis Island rimase però in uso fino al 1954. Vi passarono 12 milioni di persone e oggi sono cento milioni gli americani che hanno almeno un antenato sbarcato qui. Poi tutto andò in malora. Ma come racconta Stephen Briganti, che ha guidato la riscoperta e la ristrutturazione dell'isola e la creazione del museo, aperto nel 1990, oggi quest'isoletta che guarda Manhattan da sud accoglie un gran numero di uomini e donne. Sono i curiosi, i turisti, coloro che cercano le tracce dei loro avi, o si sforzano di capire cosa sono davvero gli Stati Uniti.

Vincenza Castronovo e Salvatore De Simone si erano imbarcati in Francia, a Le Havre, arrivarono a Manhattan la sera del 16 aprile, dopo un viaggio di soli nove giorni, stipati in terza classe con altre seicento persone. Era la seconda volta che tentavano la fortuna lasciando l'Italia: la prima avevano provato a Tunisi, ma qualcosa doveva essere andato storto e così ripartirono verso l'America. Lui 31 anni, sua moglie 25, questa volta il viaggio l'aveva pagato Francesco, il fratello che li aspettava a Little Italy. Salvatore non sapeva scrivere e all'ufficiale della nave che compilò il registro disse di essere un ciabattino, capelli neri, alto poco meno di un metro e sessanta, aveva una vistosa cicatrice sulla guancia destra. Vincenza era castana, un po' più bassa di lui, aveva studiato ma avrebbe fatto la donna delle pulizie. Avevano solo

Independent Italian American cinema is the spawn of the first immigrants of the 20th century, who came to the United States full of poverty and hope. The photographs of BACK TO LITTLE ITALY cover over 100 years of that same journey. Starting with the Statue of Liberty and Ellis Island, where immigrants were examined and selected, as Emanuele Crialese depicts in GOLDEN DOOR. Today, that same place is full of photo-taking tourists and the little island is an enormous museum of memory, with its photos and objects; even the large showers have been turned into a photographic exhibit space of memories. The immigrants who succeeded in entering turn-of-the-century New York have formed small communities. The largest is in Manhattan, but every neighborhood has its own Little Italy, in the Bronx as in Brooklyn, where old Sicilian dialects are still spoken. The children of these immigrants still work in the shops of their fathers, in the same restaurants, same pastry shops and small delicatessens where one can find every kind of Italian food product.

Italian American cinema arose with the immigrants who, desperate and with nothing left to lose, commenced on a long voyage towards the New World, towards the unknown. From 1880 to 1915, four million Italian immigrants arrived on US shores, of approximately nine million immigrants who chose to cross the ocean. Almost 70% of them came from the south, even though from between 1876 to 1900 most were from northern Italy, and 45% of those from the Veneto, Friuli Venezia Giulia and Piedmont regions. When America opened its borders in 1880 it was in the midst of full capitalistic expansion – in 1892 Ellis Island was inaugurated. 1909 was a record year but in 1924, for fear of the European wars, Congress closed its doors with a quota law. Nevertheless, Ellis Island remained operative until 1954. Twelve million people passed through it and today 100 million Americans have at least one ancestor who came through there. Then everything went to ruin. But according to Stephen Briganti – who led the rediscovery and renovation of the island and the creation of the museum, opened in 1990 – today that little island that looks upon Manhattan from the south welcomes a great number of men and women. They are the curious, the tourists, those looking for traces of their forebears, or those striving to understand the true essence of the United States.

Husband and wife Salvatore De Simone and Vincenza Castronovo left Le Havre, France and arrived in Manhattan on the evening of April 16, after a trip of only nine days, crammed in third class with 600 others. It was their second time seeking their fortune by leaving Italy. The first time they tried in Tunisia, but something must have gone wrong and so they tried again, traveling to America. He was 31, his wife 25. This time their trip was paid for by Francesco, the brother waiting for them in Little Italy. Salvatore was illiterate and the officer on the boat who registered him said he was a cobbler, with black hair, a little over one-meter-sixty, with a huge scar on his right cheek. Vincenza was brown-haired, a little shorter; she had gone to school but would work as a cleaning woman. They had just ten lire between them, approximately eight dollars. Enough to buy bread and milk every day for a month, not enough for a raincoat.

They spent their first night in America on the ship, then when the sun rose at 5:21, they were immediately loaded onto a small boat that took them to Ellis Island. They left their bags in the

dieci lire, otto dollari circa. Pochissimi soldi sufficienti a comprare pane e latte tutte le mattine per un mese, non abbastanza per acquistare un impermeabile.

La loro prima notte americana la passarono sulla nave, poi quando il sole spuntò alle 5 e 21, vennero immediatamente caricati sul battello per Ellis Island. Lasciarono i bagagli nel salone al piano terra, salirono le scale, passarono in fretta le visite mediche e i controlli burocratici, i loro numeri nella fila erano il sei e il sette. Dopo di loro si sarebbe scatenato l'inferno: nel grande salone al primo piano quel giorno si accalcarono oltre diecimila persone, una folla mai vista, e le visite divennero velocissime, superficiali, non c'era tempo da perdere. Da Vincenza e Salvatore e da tutti gli emigrati italiani che hanno formato quartieri e cultura senza mai perdere le loro tradizioni e le loro origini viene fuori la visione di un cinema italo-americano che si tramanda nella sua "indipendenza" fino ai giorni nostri.

first-floor hall, climbed the stairs, quickly had their medical and bureaucratic check-ups; their numbers in line were six and seven. After them all hell broke loose: on the large hall on the first floor 10,000 more people crowded in, a throng unlike any seen before, and the exams became hurried, superficial, there was no time to lose. From Vincenza and Salvatore and all the other Italian immigrants who formed neighborhoods and cultures without ever losing their traditions and their roots there emerges a vision of an Italian American cinema whose "independence" has been handed down through the generations.





**sos
europa.doc**

43a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Messaggi in una bottiglia

di Iris Martín Peralta e Mazzino Montinari

Naufraghi in mare aperto lanciano una bottiglia con un messaggio di SOS. Una signora sulla spiaggia passa con discrezione e raccoglie l'oggetto, lo guarda con circospezione e poi decide di vedere cosa c'è dentro: immagini, suoni, parole di luoghi vicini e lontani. Potrebbero essere i documentari di quei registi che hanno voluto mostrare un'Europa popolata da individui le cui identità e culture si stanno frantumando al cospetto dell'euro e del patto di Maastricht. La signora della spiaggia, gli studenti e gli spettatori che parteciperanno alla Mostra, allora, dentro quella bottiglia troveranno l'indicazione di guardare il fuori campo, quello che oggi solo l'immagine cinematografica sembra incaricarsi di esibire, perché nell'estetico c'è il politico, mentre nel politico di oggi c'è molto poco di estetico.

Spostando gli occhi altrove si potranno incontrare i carcerati palestinesi di *HOTHOUSE* che provano a immaginare chiusi nelle galere israeliane un futuro aperto; gli immigrati di *WELCOME EUROPA*, quelli che devono prostituirsi per sopravvivere e vedono frantumarsi i sogni della terra promessa; oppure i gitani di Barcellona sfrattati dal quartiere *CAN TUNIS* in nome del design che tutto annienta; e poi gli adolescenti tedeschi di *IM GLÜCK* abbandonati al loro destino, sfortunati perché nei Paesi dell'abbondanza si diventa particelle smembrate, oggetti che se non comprano merce in un supermercato e non compilano un modulo per certificare l'appartenenza al regime della burocrazia, semplicemente non esistono.

Dentro la bottiglia si vedranno i conflitti che producono sangue vero. Il racconto di una guerra oscura e sporca come quella cecena narrata in *DRIE KAMERADEN*, situata in una terra di nessuno... Eppure è Europa: è il dopo Muro di Berlino quando si festeggiava la fine della Guerra Fredda. Ma poi è diventato tutto caldo.

Realtà disintegrate quando va di moda la parola integrazione. Nell'Europa del multiculturalismo, le piccole comunità, per autodifesa, si barricano nel loro universo: le donne turche di *FORSAKEN PATHS* e gli Yaptik della penisola di Yamal (*YAPTIK-HASSE*) difendono le tradizioni, tuttavia il loro è un camminare su un sottile filo rosso. A pochi chilometri c'è Istanbul che vuole forza lavoro e identità, corpi e non persone; così come nello sperduto territorio siberiano ci sono le potenti centrali del gas che alimentano i nostri consumi.

Contrasti e contraddizioni. *HALF PAST THREE*, ovvero la vita ricca in un paese povero. Non soldi, ma divertimento, spensieratezza anche se mancano i beni. E di contro l'abbandono, la solitudine, l'isolamento più terribile: la famiglia russa di *NASIONA* esclusa dal paese che a sua volta è escluso dal mondo, perché c'è sempre qualcuno più grande che schiaccia il più piccolo.

Il tempo non conta niente, forse perché i secoli sembrano tutti simili se leggiamo la storia come storia delle oppressioni. E così in *LOVE AND BROKEN GLASS*, una ragazzina vorrebbe vivere la propria vita, ma non può farlo. Il suo passatempo è schiacciare le bottiglie in attesa di essere rapita e sposata da un adulto, la tradizione vuole così. Chissà, una di quelle bottiglie magari è stata gettata in mare. E la signora, e il pubblico della Mostra e noi che saremo a Pesaro, la raccoglieremo.

Messages in a bottle

by Iris Martín Peralta e Mazzino Montinari

A bottle with an SOS message is tossed out into the open sea. A woman on a beach discreetly passes by and picks it up. She inspects it cautiously before deciding to see what it contains: images, sounds, words from places near and far. It could be the documentaries of those directors who want to present a Europe populated with individuals whose identities and cultures are being crushed before the euro and the Maastricht Treaty.

Thus, inside that bottle the woman on the beach, along with the students and audiences at the festival, will find indications to look at what is off-screen, at what only the cinematic image seems to take upon itself to present, because there is politics in the aesthetic whereas there is little of the aesthetic in the politics of today.

*Turning our gaze elsewhere we come across the Palestinian prisoners of *HOTHOUSE*, who strive to imagine an open future closed within Israeli jails; the immigrants of *WELCOME EUROPA*, who must turn to prostitution to survive as they watch their dreams of a promised land shatter; the gypsies of Barcelona evicted from the *CAN TUNIS* neighborhood, in the name of design, which annihilates everything; and the German adolescents of *LUCKY* abandoned to their fates, unlucky because in the lands of plenty people becomes fragmented parcels, objects that, if they buy nothing in supermarkets and do not fill out forms that prove they belong to the regime of bureaucracy, simply do not exist.*

*Inside the bottle we will see conflicts that produce real blood. The story of a dark and dirty war, such as the one in Chechnya portrayed in *THREE COMRADES*, situated in a no-man's land...that is nevertheless Europe; that began after the fall of the Berlin Wall, as the end of the Cold War was being celebrated. Only everything heated up again.*

*Disintegrated realities that take place as the word "integration" has become fashionable. In a multi-cultural Europe these small communities barricade themselves in their universes out of self-defense: the Turkish women of *FORSAKEN PATHS* and the Yaptik of the Yamal Peninsula (*YAPTIK-HASSE*) defend their traditions as they walk a very fine line. In the former, a few kilometers away lies Istanbul, which needs a work force and asks no questions about identity; in the latter, the isolated Siberian territory houses the potent power plants that feed our consumption.*

*Contrasts and contradictions. Such as in *HALF PAST THREE*, on a poor town that, despite all it lacks, is rich in love of life and light-heartedness. And, inversely, the terrible solitude and isolation of the Russian family in *THE SEEDS*, excluded from their village, which is in turn excluded from the world because there is always someone stronger to crush those who are weaker.*

*Time counts for nothing, perhaps because the centuries all resemble one another and we interpret history as the history of oppressions. Thus, in *LOVE AND BROKEN GLASS* a young girl would like to live her own life but cannot. Her pastime is squashing bottles as she waits to be kidnapped by and married to an adult, as tradition dictates. Who knows, one of those bottles may have been tossed into the sea. And the woman, and all of us who will be in Pesaro, will pick it up.*

Verso il documentario

(o del cinema come forza contraria)

di Luca Venzi

«Che vi sia anche dell'altro, è dunque questo l'immagine cinematografica». Partirò da questa definizione di Daney per sviluppare qualche osservazione sul documentario e, più in profondità, sull'ipotesi che attraverso una valorizzazione consapevole dell'essenza documentale dell'immagine filmica, il cinema possa ancora proporsi di esistere nell'attuale processo di uniformazione tecnologica e mercantile del visibile (processo che lo investe frontalmente) come il luogo di una pur residua opposizione.

La definizione va letta alla luce di almeno due prospettive, distinte e interconnesse, operanti nella riflessione di Daney: in ragione della prima, l'immagine cinematografica si configura come una sorta di meccanica, inesorabile effigie dell'alterità; in ragione della seconda, si costituisce come l'ottusa e quasi ideale possibilità che oltre al dominio della televisione, all'egemonia omologante dell'estetica della pubblicità, alla crescente diffusione delle immagini virtuali di sintesi (ovvero oltre a tutto ciò che Daney chiama il *visivo*, che corrisponde per lui alla chiusa e ininterrotta autocelebrazione dell'uno, dell'uguale a se stesso, dell'*immagine senza altro* al lavoro per il potere) sussista un'istanza altra che a quell'universo si contrappone.

Che l'intero ordine di problemi descritto dal documentario rientri pienamente nelle questioni appena tratteggiate appare evidente. È innanzitutto in forza dell'identità tecnica del cinema che il documentario, per dirla con Comolli, è «malgrado tutto e qualche volta suo malgrado,

Towards documentary

(or cinema as an opposing force)

by Luca Venzi

“That there is the Other is nevertheless the film image.” I will begin with this definition of Serge Daney's, to develop several observations on the documentary and, on an even deeper level, the hypothesis that through a conscious valorization of the documental essence of the filmic image, cinema can still purport to exist in the current process of technological and mercantile standardization of the visible (a process that hits it head-on) as the place of minimal residual opposition.

This definition can be interpreted through at least two distinct and interconnected perspectives operating in Daney's deliberation: in the first, the cinematic image takes the form of a sort of mechanical, inexorable effigy of otherness; in the second, as an obtuse and almost ideal possibility that beyond the sway of television, the homologizing hegemony of advertising aesthetics and the growing diffusion of the virtual, electronic images (in other words, besides all that which Daney calls the visual, which to him corresponds to the closed and uninterrupted self-celebration of reigning thought, of the self-perpetuating, of the other-less image at the service of power) there exists a further instance that opposes that universe.

That the entire order of problems described by the documentary falls fully within the ideas outlined above seems evident. It is above all in force of the technical identity of cinema that the documentary, to quote Comolli, is “despite everything and sometimes despite itself the witness of that which we are not.” By reason of its inscribing a trace on a delicate medium, cinema (at least as we knew it before the advent of digital, but I'll have to

CAN TUNIS





WELCOME EUROPA

il testimone di ciò che non siamo noi». In ragione del suo iscrivere una traccia su un supporto sensibile, il cinema (per come almeno lo abbiamo conosciuto prima dell'avvento del digitale, ma su questo dovrò tornare) è già sempre *documentario*, si presenta come un *emblema naturale ed obbligato dell'altro*, dal momento che la registrazione garantisce costitutivamente l'incontro tra due spinte, tra due forze che abitano l'immagine nell'atto stesso di formarla: da un lato, un desiderio (la volontà di fissare qualcosa, il tratto seminale di una pulsione compositiva), dall'altro, ciò che a quel desiderio non cessa di mostrarsi *alieno* (la ruvida alterità del mondo rispetto ai nostri progetti formativi, l'ottuso procedere della realtà, dice Daney, «con noi o senza di noi»). In questo senso, sia detto per inciso, l'immagine filmica è costitutivamente alimentata – ce lo ha insegnato Bazin – dall'incontro tra reale e immaginario e porta sempre con sé, quali che siano i suoi intenti dichiarati (fare un racconto o una descrizione di qualcosa del mondo), un'istanza *documentale* e un'istanza *finzionalizzante* (come Godard non cessa di ricordarci quando dice che «scegliendo l'una o l'altra, si ricade automaticamente sull'altra o l'una»).

In ogni caso, se il cinema è già sempre segnato da una potente istanza documentale, se cioè iscrive sempre in sé il segno ineludibile di un incontro con l'alterità, è proprio riflettendo in profondità su questa sua vocazione *testimoniale* (su questo termine insiste un filosofo come Pietro

come back to that) *has always been* documentary, it presents itself as a natural and obligatory emblem of the other, from the moment that a recording constitutively guarantees an encounter between two impulses, two forces that inhabit the image in the very act as forming it: on the one hand, the desire (to set something down, the seminal trait of a compositional urge), on the other, that which does not cease to prove itself alien to that desire (the coarse otherness of the world with respect to our form-giving projects, reality's obtuse advancement, says Daney, "with or without us").

In this sense – that is to say, incidentally – the film image is constitutively nourished (Bazin taught us) by the encounter between the real and the imaginary and always carries within it, regardless of its declared intentions (to create a story or a description of something in the world), a documental moment and a fictionalizing moment (as Godard never ceases to remind us when he says that "choosing one or the other, we automatically end up with the other or the one").

In any case, if cinema is always marked by a powerful documental instant, if, that is, it always inscribes within itself the inescapable sign of an encounter with otherness, it is precisely by reflecting deeply on its testimonial vocation (philosopher Pietro Montani insists on this term in his latest musings on film, to which the above observation owes a great deal) that today it can reasonably attempt to open a rift – actually, it can even have, in the spirit of Godard, not the right but the duty to try and create this rift – in the vast project of regulating the

Montani nei suoi ultimi interventi sul cinema, cui in buona parte risale l'assunto di fondo di questa nota) che esso può oggi a buon diritto tentare di aprire una faglia – può avere anzi godardianamente non il *diritto* ma il *dovere* di tentare di aprire una faglia – nel vasto progetto di regolamentazione del reale cui il mercato mediatico della tarda modernità e le nuove tecnologie delle immagini non cessano di dare corso. Se questa regolamentazione si compone, come pare, attorno a una sorta di marcata, crescente subordinazione del reale all'immaginario (basterà osservare le forme più invasive e più influenti dell'audiovisivo contemporaneo e i processi di manipolazione, controllo, perfettibilità, grafizzazione, che sostanziano i nuovi modi di produzione delle immagini), se è sorretta dal sovradimensionamento di un immaginario sempre più capace di farsi univoco e autosufficiente, di bastare a se stesso, di diventare, in senso largo, il *visivo*, è proprio un cinema che si mostri in grado di rivendicare il suo costitutivo contrarre debiti con il reale, il suo ostinarsi a esser testimone di ciò che costruisce, che può paradossalmente ma anche produttivamente iscriversi nelle maglie della contemporaneità come una zona di frattura, come una forza contraria. Questo cinema guarderebbe al documentario come si guarda la propria essenza e alla pratica del documentario come ciò che comincia a esistere laddove riesce a comporsi attorno al farsi dell'esistente, come ciò che si fonda sull'attesa, sul «rischio», dice Comolli, di muovere incontro alle cose assai più che sull'ipotesi di programmarne l'andatura. In definitiva, se il mercato, che progetta le nostre esistenze, lavora per farci dimenticare del mondo condannandoci a un cinema che del mondo dà mostra di avere sempre meno bisogno, è *sbilanciandosi* apertamente verso il *documentario* o – ed è lo stesso – verso la propria originaria identità *testimoniale*, che il cinema può ancora oggi, come già in passato per Daney, cercare di «formare e informare» il nostro sguardo, di mostrare instancabilmente «a che distanza da me comincia l'altro», di misurare non la «bellezza» ma la «giustizia» dei propri gesti formativi, di darci del mondo tutte le immagini che il *visivo* cancella o addomestica o prefabbrica per l'oblio (e tutto ciò proprio di fronte alla grande sfida del digitale che se da un lato spinge verso una fine del cinema come arte della registrazione, dall'altro gli offre – leggerezza e duttilità della tecnologia – impensate potenzialità testimoniali). In definitiva, il cinema può continuare ostinatamente a ricordarci «che non siamo soli al mondo, anche se siamo i più forti». Ed è esattamente quello che accade in molti dei documentari presenti in questa 43^a edizione della Mostra di Pesaro: nel francese *WELCOME EUROPA*, che segue senza cedimenti (la *giustizia* della scrittura) l'alterità dolente di giovani immigrati attraverso la coscienza sporca e imperturbabile, cioè la stessa di sempre, di questa nuova Europa del presente; nello spagnolo *CAN TUNIS*, in cui lo sguardo non descrive ma accompagna gli abitanti di un quartiere di Barcellona devastato dal degrado; nel russo *YAPTIK-HASSE*, che rivela, e quasi fa esistere con le proprie immagini, l'universo sideralmente altro dei nomadi della penisola di Yamal. Ma tra tutti i lavori della sezione emerge l'olandese *THREE COMRADES* che ripercorre la tragedia cecena attraverso la vicenda di tre giovani amici, alimentato dalle immagini-documento che uno di loro ha raccolto negli anni, prima di restare ucciso.

real, which the media market of late modernity and the new technologies of images do not cease to control.

If this regulation is composed, as it would seem, around a kind of marked, growing subordination of the real to the imaginary (it is enough to observe the most invasive and influential forms of contemporary audiovisual work and the processes of manipulation, control, perfectibility and graphitization that substantiate the new methods of image production), if it is sustained by an overblown imagery increasingly more capable of being univocal and self-sufficient, of being enough for its itself, of becoming, in a broad sense, the visual, it is precisely a cinema that proves itself capable of claiming its constitutive incurring of debt with the real, its persistence in bearing testimony to what it constructs, which can ironically but also productively inscribe itself in the fabric of contemporaneity like a fracture zone, like an opposing force.

This cinema looks at the documentary as one looks at their own existence and at the practice of documentary filmmaking as that which begins to exist there where it can compose itself around the existing, like that which is based on the expectation – on the “risk,” says Comolli – of moving towards things much more than on the hypothesis of programming its pace. After all, if the market, which structures our lives, works to make us forget the world, condemning us to a cinema that shows it needs the world less and less, it is by declaring itself openly for the documentary or – and it is one and the same – for its own original testimonial identity, that cinema can still today, as it did in the past for Daney, try to “form and inform” our vision, to indefatigably show “how far from me the Other begins,” to measure not the “beauty” but the “justness” of its formative gestures, to give us of the world all the images that the visual eliminates or tames or prefabricates for oblivion (and all that precisely before the great challenge of digital, which if on the one hand pushes towards an end of cinema as a recording art, on the other offers – through the agility and adaptability of technology – unforeseen testimonial potential). All in all, cinema can stubbornly continue to remind us “that we are not alone in the world, even if we are the strongest.”

*This is exactly what takes place in many of the documentaries selected for this 43rd edition of the Pesaro Film Festival: in the French film *WELCOME EUROPA*, which unyieldingly follows (through the exactness of its cinematic language) the painful otherness of young immigrants through the dirty and imperturbable (that is, perpetually unchanging) conscience of this new Europe of the present; in Spain's *CAN TUNIS*, which accompanies rather than describes the inhabitants of a neighborhood in Barcelona devastated by degradation; in Russian title *YAPTIK-HASSE*, which through its images reveals and almost gives life to the overwhelmingly “other” universe of the nomads of the Yamal Peninsula. And then there is the Dutch *THREE COMRADES*, which covers the Chechen tragedy through the lives of three young friends, using document-images one of them had filmed over the years, before he was killed.*

Cecenia

L'universo bloccato

di Francesca Sforza

Niente scorre, in Cecenia. Non l'acqua, che zampilla soltanto nell'unica fontana di Grozny – tanto che le madri ci portano i bambini a fare il bagno – ma che per il resto è completamente assente dalle abitazioni, ancora perlopiù sventrate dalla potenza delle bombe del 1999. Non l'elettricità, erogata a singhiozzo. Non le linee telefoniche, sempre intasate quelle fisse, imprevedibili e insicure quelle mobili. Non le persone, costrette a interrompere di continuo il loro daffare quotidiano per mostrare documenti e lasciarsi passare o per sottoporsi a estenuanti controlli. Ai check-point che circondano il territorio della piccola e terribile repubblica caucasica non c'è neanche un metro di terra che sia lasciato a se stesso: tutto è pattugliato, segregato, preso di mira. E la cosa più difficile di tutte, una volta entrati, è riuscire ad ascoltare un discorso di senso compiuto, che non sia interrotto dalla paura della polizia, dalle raffiche di mitra, dalle lacrime, da tosse nervose e altri tic.

DRIE KAMERADEN di Masha Novikova restituisce tutto questo, imponendo il ritmo affannoso della Cecenia innanzi tutto come un dato formale. La regista è entrata in sintonia con il paese attraverso le immagini in un modo che è allo stesso tempo partecipe e intellettualmente onesto, e anche grazie alla qualità del materiale documentario – tanto ricco quanto struggente, per le condizioni in cui è stato raccolto – è riuscita a raccontare in 99 minuti oltre dieci anni di conflitto mettendosi sulle tracce di una storia umana – e vera – senza mai cadere nella retorica facile.

Vengono ripercorsi così gli anni della Perestroika, quando la Cecenia, tra tutte le repubbliche dell'ex impero sovietico, era una delle più ricche, dove l'imprenditoria fioriva e le persone avevano case, auto, conti in banca, tempo libero. Sì perché la Cecenia non era l'Africa, non aveva alle spalle una storia secolare di povertà – di guerriglie e genocidi magari sì, ma non di privazioni. E non c'è da stupirsi, quando cominciarono a cadere le bombe russe quel 31 dicembre del 1994, che i ceceni non ci credessero fino in fondo, e salutassero il Nuovo Anno con un misto di emozioni infantili pensando che «era proprio come durante i fuochi d'artificio».

In cuor suo ogni ceceno pensava di conoscere i russi: «Faranno qualche azione dimostrativa, rimetteranno a posto le cose con un compromesso su una semi-autonomia e poi se ne torneranno a casa». Nessuno, fino in fondo, poteva immaginare che la brutalità si sarebbe spinta così lontano nel tempo e nello spazio, fino a ridurre un popolo all'ombra terrorizzata di se stesso, ad annientare, insieme col sogno indipendentista, un'intera generazione. E a incattivire tutte le successive.

La storia di Ruslan, Ramzan e Islam – i DRIE KAMERADEN di Grozny, di cui soltanto uno è sopravvissuto – è la storia dell'addio dei ceceni alla Cecenia. I migliori sono morti o sono in esilio: in patria sono rimasti gli assassini, i disperati, e quelli che non hanno conosciuto altro che la guerra.

Chechnya

A closed universe

by Francesca Sforza

Nothing flows in Chechnya. Not water, which gushes out of Grozny's only fountain – so much so that mothers bring their children to bathe there – yet is completely absent from houses further demolished by the might of the 1999 bombs. Not electricity, supplied in fits and starts. Not telephone lines – landlines are always blocked, while mobile lies are unpredictable and unsafe. Not people, forced to continuously interrupt their daily lives to show documents and permits or be subjected to enervating inspections. There is not even a meter of untouched land at the checkpoints surrounding the territory of the small and devastated Caucasian republic: everything is patrolled, segregated, targeted. The most difficult thing of all, once in Chechnya, is to listen to sensible discourse that is not interrupted by fear of the police, the burst of machine-gun fire, tears, nervous coughs or other tics.

THREE COMRADES by Masha Novikova captures all of this, imposing Chechnya's beleaguered rhythm above all as formal data. The director entered into harmony with the country through the images in a way that is simultaneously involved and intellectually honest, and thanks to the quality of the documentary material she used – as intense as it is heart-breaking, for the conditions in which it was gathered – she succeeds in recounting over ten years of conflict in 99 minutes, following a human – and true – story without ever falling into easy rhetoric.

The Perestroika years are also covered, when Chechnya was one of the richest republics of the former Soviet empire, where entrepreneurship blossomed and people had houses, cars, bank accounts, free time. Chechnya was not Africa, it did not have a centuries-long history of poverty behind it – of guerrillas and genocide perhaps, but not hardships. So it is not surprising that when Russian bombs began to fall on December 31, 1994 the Chechens did not fully believe what was happening, and greeted the New Year with a mix of childish emotion, thinking "they were just like fireworks."

In their hearts, the Chechens thought they knew the Russians: "They'll carry out some demonstrative actions, restore order with a comprise of semi-independence and then go home." No one could truly imagine that the brutality would go so far over time and space, to reduce an entire people to terrorized shadows of themselves, to annihilate, along with the dream of independence, an entire generation. And to turn all following generations bad. The story of Ruslan, Ramzan and Islam – the THREE COMRADES of Grozny, only one of which has survived – is the story of Chechens' farewell to Chechnya. The best have died or are in exile: the ones who remained are the murderers, the desperate, or those who have never known anything but war. The ties with the past have been severed, and the floodgates serve only to curb the hatred and tears that in Chechnya have only accumulated, the result of international silence as well.

The war is not over today. Instead, they have passed from a clash between armies – rather, between the army on one side and separatist guerrillas on the other – to a permanent state of combat – less and less between Russians and Chechens, more and more between pro-Russian Chechens and jihadist Chechens.

I ponti con il passato sono recisi, e gli argini servono soltanto a frenare l'odio e le lacrime che in Cecenia si sono accumulati grazie anche al silenzio internazionale.

Oggi la guerra non è finita. Si è passati piuttosto da uno scontro fra eserciti – o meglio, fra l'esercito da una parte e i guerriglieri indipendentisti dall'altra – a uno stato di combattimento permanente – sempre meno tra russi e ceceni, sempre di più fra ceceni filorussi e ceceni jihadisti. Il risultato è una società chiusa e nel caos, un universo concentrazionario in cui il vicino ha paura del vicino, e basta una parola sbagliata per trovarsi una pallottola in fronte. "Chto delat?", recita un vecchio adagio russo: che fare? La morte della giornalista Anna Politkovskaja ha dato un'indicazione. Se chi ha sparato quei due colpi avesse immaginato il numero di sit-in, di conferenze, di premi letterari postumi, di pubblicazioni tardive e di inaspettato interesse dell'opinione pubblica internazionale per il caso ceceno, avrebbe senz'altro rinfoderato l'arma, e lasciato che Anna continuasse a scrivere nel sostanziale anonimato russo. Ha sparato, invece, perché convinto che il mondo fosse quella cosa chiusa che era diventata la Cecenia, un luogo dove si muore tutti i giorni senza che nessuno ne sappia nulla, dove le armi circolano liberamente, dove i diritti vengono violati senza che sia prevista una punizione, dove giustizia e senso civico sono parole che hanno smarrito la cittadinanza. Stando così le

The result is a closed society in chaos, a concentration-camp universe in which neighbor fears neighbor and one wrong word is enough to earn you a bullet in the head.

"Chto delat?" goes an old Russian adage: What to do? The death of journalist Anna Politkovskaja gave some indication. If the person who fired those two shots had imagined the number of sit-ins, conferences, posthumous literary prizes, belated publications and the unexpected interest of international public opinion in the Chechen cause that followed, he or she would have surely put away their weapon and allowed Politkovskaja to continue writing in general Russian anonymity. Instead, they fired, convinced that the world is that closed place that Chechnya has become, where people die every day in obscurity, where arms circulate freely, where the violation of rights is never punished, where justice and civic duty are words that have bewildered the population. With things as they are the killer must have thought, "Who's going ask that someone be held accountable for the body of a woman in a filthy elevator on the outskirts of Moscow?" Which is why they fired.

Something, however, must have gone afoul. The death of Politkovskaja – she herself would have been surprised – generated a wave of indignation that almost succeeded in knocking down the cement barrier and barbed wire still surrounding Chechnya. Almost, not quite. However, the signal is clear: the path has been marked, albeit with blood. Chechnya must be freed from the silence into which it has fallen, a silence that has given

DRIE KAMERADEN



cose, «Chi volete che venga a chiedere conto del corpo di una donna in un lercio ascensore alla periferia di Mosca?», deve aver pensato. Per quello ha sparato. Qualcosa però deve essersi inceppato. La morte di Anna Politkovskaja – lei stessa ne sarebbe sorpresa – ha generato un'ondata di indignazione che è quasi riuscita a sfondare la diga di cemento e filo spinato che ancora circonda la Cecenia. Quasi, non del tutto. Il segnale però è chiaro, la via è stata disegnata, ancorché col sangue: la Cecenia va liberata dal silenzio in cui è precipitata, silenzio che ha fatto crescere indisturbate le violenze più brutte. Non c'è azione politica in assenza di logos, non c'è evoluzione all'infuori dei tanti cerchi comunicativi che l'uomo è in grado di generare. Cose semplici come parlare, scrivere e fare film sono per la Cecenia allo stesso tempo un balsamo e una rivoluzione.

unchecked rise to the most brutal violence. There is no political action in the absence of logos, no evolution outside the many communicative circles that man is capable of generating. Simple things like speaking, writing and making films, are for Chechnya simultaneously a comfort and a revolution.

DRIE KAMERADEN



Edgar Bartenev

YAPTIK-HASSE

sceneggiatura/screenplay: EDGAR BARTENEV
 fotografia/cinematography: ALEXANDER FILIPPOV
 montaggio/editing: ALEXANDER DMITRIEV
 suono/sound: IVAN GUSAKOV
 musica/music: ANDREY ORLOV
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: VYACHESLAV TELNOV
 produzione/production: ST. PETERSBURG DOCUMENTARY FILM STUDIO
 durata/running time: 29'
 origine/country: RUSSIA 2006



Il documentario segue una famiglia nomade nella tundra della penisola di Yamal. Di generazione in generazione sono tramandate tradizioni ultracentenarie. Alla fine di agosto la famiglia si sposta verso il centro della penisola. Un viaggio che coinvolge tutti i componenti, dal piccolo Yarkalyn, che ha appena un anno, a Hada che ha più di cento anni e cammina sempre a piedi per risparmiare le renne. Nella slitta sacra viene portato lo Spirito Buono, YAPTIK HASSE, che nessuno straniero può osservare. Una storia che il regista ha ripreso senza l'uso di dialoghi ma con delle didascalie ironiche a sottolineare i momenti del viaggio.

Edgar Bartenev (1966) ha fatto il medico per dieci anni. Si è laureato a Mosca nel 2001 in regia e sceneggiatura. Ha diretto due cortometraggi, GRYADKI e VALS, quest'ultimo selezionato al Festival di Cannes. Nel 2004 ha vinto a Clermont-Ferrand, il Premio per la Miglior Fotografia con il documentario ODYA. Attualmente sta lavorando a un progetto di lungometraggio con il supporto del Festival di Cannes (Residence).

The documentary follows a family of nomads on the tundra of the Yamal Peninsula, whose traditions have been passed down from generation to generation for hundreds of years. The entire family journeys inland at the end of August, from little Yarkalyn, just barely a year old, to Hada, who is over 100 and always walks in order to spare the reindeer. The sacred sledge carries Yaptik-Hasse, the kin spirit of the family, who no foreigner may ever see. The director captured this story without the use of dialogue but with humoristic captions that underscore the various moments of the journey.

Edgar Bartenev (1966) worked as a doctor for ten years. In 2001 he graduated in scriptwriting and directing in Moscow. He has directed two short fiction films: GRYADKI (GARDEN BEDS, 1999) and WALTZ (2001, official selection 2002 Cannes Film Festival). At the 2004 Clermont-Ferrand Film Festival he won Best Photography for his documentary ODYA. He is currently working on a feature film with the support of the Cannes Film Festival Residence.

GRYADKI (1999, CM), VALS (2001, CM), ODYA (2003, DOC, CM), YAPTIK HASSE (2006, DOC, CM)

Shimon Dotan**HA'BITCHONIM****HotHouse**

sceneggiatura/screenplay: SHIMON DOTAN
 fotografia/cinematography: S. GOLDMAN, P. BELLAICH, H. A. SADA
 montaggio/editing: AYALA BENGAD
 musica/music: RON KLEIN
 formato/format: COLORE, BETA SP
 produttore/producer: ARIK BERNSTEIN
 produzione/production: ALMA FILMS
 distribuzione/distribution: DOC & CO
 sito/website: WWW.ALMA-FILMS.COM
 durata/running time: 89'
 origine/country: ISRAELE 2006



Circa ottomila palestinesi sono detenuti nelle carceri di massima sicurezza israeliane. Da un lato sono visti come assassini e criminali, dall'altro sono considerati degli eroi. La videocamera offre un sorprendente sguardo dall'interno che demolisce i luoghi comuni costruiti dai media mostrando, attraverso le testimonianze dei prigionieri, il ricrearsi di un microcosmo politico intenzionato a influenzare il "mondo esterno".

Shimon Dotan (1949, Romania) per cinque anni ha servito la marina israeliana. Ha studiato e poi insegnato all'università di Tel Aviv. Ha lavorato alla Concordia University di Montreal e attualmente insegna alla NYU e alla New School University. Il debutto come sceneggiatore, regista e produttore avviene nel 1982 con *REPEAT DIVE*, film premiato in patria e selezionato nel concorso di Chicago e Berlino dove nel 1986 ottiene l'Orso d'Argento con *THE SMILE OF THE LAMB*. Dopo una serie di regie per film americani, si è dedicato prevalentemente alla produzione per poi tornare alla direzione con *HOTHOUSE*.

Approximately 8,000 Palestinians are being held in maximum-security Israeli prisons. Some see them as murderers and criminals, others as heroes. The video camera offers a surprising look from within, tearing down clichés created by the media and showing through the prisoners' words the recreation of a political microcosm intended to influence the "outside world."

Shimon Dotan (1949, Romania) served five years in the Israeli military as a Navy Seal, and got his BFA at Tel Aviv University. He has taught filmmaking at Tel Aviv University and at Concordia University in Montreal. In addition to his filmmaking activity Dotan is presently teaching at NYU and The New School. His writing/directing/producing debut, *REPEAT DIVE*, won three Israeli Academy Awards, and was selected for official competition at the Berlin and Chicago Film Festivals. His 1986 feature film *THE SMILE OF THE LAMB* won the Silver Bear at Berlin. After a series of US films, he dedicated most of his time to producing and returned to directing with *HOTHOUSE*.

REPEAT DIVE (1982), *SOUVENIRS FROM TEL AVIV* (1982, CM), *SOUVENIRS FROM HEBRON* (1982, CM), *THE SMILE OF THE LAMB* (1986), *THE FINEST HOUR* (1991), *WARRIORS* (1994), *COYOTE RUN* (1996), *YOU CAN THANK ME LATER* (1999), *HA'BITCHONIM* (2006, DOC)

Thomas Heise

IM GLÜCK (NEGER)

Lucky (Niggers)

sceneggiatura/screenplay: THOMAS HEISE
 fotografia/cinematography: PETER BADEL, JUTTA TRÄNKLE, ANJA SIMON, MAXIM WOLFRAM
 montaggio/editing: MIKE GÜRGEN
 suono/sound: JÜRGEN SCHÖNHOF, JÖRG KIDROWSKI, FRANK BUBENZER
 musica/music: BENDRIK MUHS
 formato/format: COLORE, 35MM, DV CAM
 produttore/producer: HEINO DECKERT
 produzione/production: MA.JA.DE. FILMPRODUKTION, MDR, ARTE
 distribuzione/distribution: DECKERT DISTRIBUTION
 durata/running time: 86'
 origine/country: GERMANIA 2006



Sven, Lena, Thomas, Stephan e Daniela, ragazzi della nuova Germania, che sono appena entrati nella vita adulta. Un momento difficile che il regista ha ripreso per sei anni, dal 1999 al 2005. Luoghi e testi diversi, da un teatro all'ufficio collocamento, da Shakespeare alle lettere scritte ai genitori, per riprendere esistenze solitarie e vulnerabili, attraverso i gesti e le parole del vivere quotidiano.

Sven, Lena, Thomas, Stephan and Daniela are children of the new Germany and have just entered adulthood, a difficult moment that the director captured over six years, from 1999 to 2005. Through various places and texts, from a theatre to an employment office, from Shakespeare to letters written to their parents, the film looks at solitary and vulnerable lives through the gestures and words of everyday life.

Thomas Heise (1955, Berlino) ha cominciato a lavorare nel 1975 presso gli studi della DEFA come assistente alla regia di Heiner Carow e Juli Raisman. Contemporaneamente ha frequentato l'Accademia di cinema e televisione a Potsdam Babelsberg. Ha lavorato come regista e sceneggiatore per il cinema documentario e per il teatro, collaborando tra gli altri con Heiner Müller. Dal 1991 al 1997 ha fatto parte della Berliner Ensemble. I suoi documentari hanno ricevuto premi in Germania e nei festival internazionali.

Thomas Heise (1955, Berlin) began working in 1975 at the DEFA Studios as assistant director to Heiner Carow and Juli Raisman, while also studying at the Film and Television Academy of Potsdam Babelsberg. He has worked as a director and screenwriter of documentaries and in the theatre, collaborating with Heiner Müller, among others. From 1991-1997 he was part of the Berliner Ensemble. His documentaries have received awards in Germany and at festivals worldwide.

ERFINDER 82 (1982, DOC, CM), DAS HAUS (1984, DOC, MM), VOLKSPOLIZEI (1985, DOC, MM), WOZU DENN ÜBER DIESE LEUTE EINEN FILM (1980-1989, DOC, CM), HEINER MÜLLER 1 (1987, DOC, MM), IMBIB SPEZIAL (1989, DOC, CM), 4. NOVEMBER 1989 (1989, DOC), ZUCHTHAUS BRANDENBURG, DEZEMBER 1989 (1989, DOC), EISENZIT (1991, DOC), STAU - JETZT GEHT'S LOS (1992, DOC), BARLUSCHKE (1997, DOC), NEUSTADT (STAU - DER STAND DER DINGE) (1999/2000, DOC), MEINE KNEIPE (2000, DOC, MM), VATERLAND (2002, DOC), DER AUSLÄNDER (2004, DOC, MM), MEIN BRUDER (2005, DOC, MM), IM GLÜCK (NEGER) (2006, DOC)

Suvi Andrea Helminen

KÆRLIGHED OG SMADRET GLAS

Love and Broken Glass

fotografia/cinematography: SUVI ANDREA HELMINEN
 montaggio/editing: CAMILLA EBLING
 suono/sound: THOMAS JÆGER
 formato/format: COLORE, DIGITAL BETA, BETA SP
 produttore/producer: SUVI ANDREA HELMINEN
 produzione/production: NORDLYS FILM
 sito/website: WWW.NORDLYSFILM.DK
 durata/running time: 35'
 origine/country: DANIMARCA 2006



Guljamal è una ragazza vivace di 13 anni che vive a Bishkek, la capitale del Kirgizstan. Lei ama saltare e ballare sopra le bottiglie e poi schiacciarle, ma è costretta a passare molto tempo con il fratello più piccolo. Sogna anche di stare con Marat e di avere una storia d'amore, però vive in una società e in una cultura che prevede per molte giovani ragazze il rapimento e il matrimonio con uomini stranieri.

Suvi Andrea Helminen (1976, Copenhagen) ha studiato alla Scuola Nazionale di Cinema danese e ha cominciato a realizzare numerosi documentari e programmi per la televisione dal 1997. Alla professione di regista unisce quella d'insegnante di cinema documentario nel progetto con finalità sociali C:NTACT che ha sede a Copenhagen. I suoi film hanno ottenuto diversi riconoscimenti nei festival internazionali. LANDET I TÅGEN, ad esempio, ha vinto il premio come miglior documentario al Festival dei cortometraggi di Tehran. Mentre KÆRLIGHED OG SMADRET GLAS si è aggiudicato il secondo Premio della Giuria al Documenta Madrid.

Bishkek, the capital of Kyrgyzstan. Thirteen year-old Guljamal is a lively girl who loves to jump and dance on bottles before squashing them, but is forced to spend her days at home raising her younger brother. She dreams of love and a boy called Marat, but in her culture many young girls are kidnapped and forced to marry strangers.

***Suvi Andrea Helminen** (1976, Copenhagen) studied at the Danish National Film School and has made numerous documentaries and television programs since 1997. Along with directing, she also teaches documentary filmmaking in the socially oriented project C:NTACT, based in Copenhagen. She has won various prizes at international film festivals for her films, including LANDET I TÅGEN (Best Documentary at the Tehran Short Film Festival) and KÆRLIGHED OG SMADRET GLAS (Second Jury Prize at Documenta Madrid).*

ENKERNE I SHINYANGA (THE WIDOWS OF SHINYANGA, 2002, CM, DOC), LANDET I TÅGEN (LAND OF MIST, 2003, CM, DOC), KIT KRUSES DANS (KIT KRUSE'S DANCE, 2004, CM), KÆRLIGHED OG SMADRET GLAS (LOVE AND BROKEN GLASS, 2006, MM, DOC)

Tomás Hodan

HALF PAST THREE

sceneggiatura/screenplay: TOMÁS HODAN, STEPÁN HON
fotografia/cinematography: FILIP STURMANKIN
montaggio/editing: ROBERT SLEZAK
suono/sound: ANNA RYNDOVA
scenografia/art direction: BRANO PAZITKA
formato/format: COLORE, BETA SP
produttore/producer: ONDREJ BERÁNEK, ANNA BECKOVÁ
produzione/production: PUNK FILM, CZECH TELEVISION
distribuzione/distribution: TASKOVSKI FILMS LTD
sito/website: WWW.TASKOVSKIFILMS.COM, WWW.PULCTRVRTE.CZ
durata/running time: 75'
origine/country: REPUBBLICA CECA 2006



Si può veramente condurre una vita felice e appagante in condizioni materiali limitate? Dopo varie visite in un piccolo paese ucraino, il regista Tomás Hodan è tornato insieme al direttore della fotografia per girare un documentario e mostrare che vivere in un paese povero non sempre è sinonimo di infelicità. I protagonisti del film sono persone che certamente devono lottare per andare avanti ma non per questo si abbattono facilmente. Il loro modo di pensare è che se non hai soldi per comprare il latte cercherai una mucca. Oppure se la tua casa brucia ne costruirai un'altra.

Tomás Hodan (1980, Praga) ha studiato giornalismo, cinema allo Zlin Film Schoul, e teoria e storia delle arti drammatiche all'università di Palacky a Olomouc. Ha realizzato alcuni cortometraggi di fiction e documentari co-prodotti e trasmessi dalla televisione ceca. Ha lavorato come redattore in una rivista, come assistente alla regia e tecnico delle luci per spettacoli teatrali, e come regista per la televisione nazionale.

Can one live a happy and fulfilled life in materially limited conditions? After several visits to a small Ukrainian village, director Tomas Hodan returned with a director of photography to shoot a documentary and show that living in a poor country is not always synonymous with unhappiness. The main characters of the film certainly have to fight to survive but this does not mean they give up easily. In their mindset, if you don't have enough money to buy milk you must find a cow. If your house burns down, you must build a new one.

Tomás Hodan (1980, Prague) studied journalism, Film Studies at the Zlin Film School and Theory and History of Dramatic Arts at the University of Palacky in Olomouc. He has made several short fiction and documentary films, two of which were co-produced by and broadcast on Czech television. He has worked as a magazine editor, an assistant director, a theatre lighting technician and as a director for Czech television.

MEDICI (MEDICAL STUDENTS, 2002, CM), THE TRANSCARPATHIAN REGION – THE RACHOV AREA (2003, DOC), U PLOTU (BY THE FENCE, 2004, CM), HALF PAST THREE (2006, DOC)

Wojciech Kasperski

NASIONA

The Seeds

sceneggiatura/screenplay: WOJCIECH KASPERSKI
 fotografia/cinematography: SZYMON LENKOWSKI
 montaggio/editing: TYMEK WISKIRSKI
 suono/sound: IWO KLIMEK
 formato/format: COLORE, HDV
 produttore/producer: KRZYSZTOF KOPCZYNSKI
 produzione/production: EUREKA MEDIA
 distribuzione/distribution: KRAKOW FILM FOUNDATION
 durata/running time: 28'
 origine/country: POLONIA 2005



In una baracca situata vicino a un piccolo e suggestivo villaggio del sud della Siberia circondato dai monti Altai, vive una famiglia letteralmente rifiutata dal resto della comunità: la madre alcolizzata, una delle figlie malata di epilessia, condizioni di estrema povertà, un padre che fa di tutto per sbarcare il lunario e tenere unito il gruppo, e poi un evento che ha modificato la vita di quelle persone per sempre. Tempo prima la famiglia è stata colpita da una tragedia immane e ora tutti, sia i genitori che i figli, pagano le conseguenze per qualcosa che è accaduto nel passato, un "peccato" che il film, passo dopo passo, porterà alla luce.

Wojciech Kasperski (1981, Kartuzy, Polonia) sta studiando regia alla Scuola nazionale di cinema, teatro e televisione di Łódź. Dopo aver realizzato alcuni cortometraggi, con *NASIONA* si è aggiudicato numerosi premi tra cui quello della Giuria al festival Silverdocs. Il film fa parte del programma *POLAND – RUSSIA. A NEW LOOK*, un progetto che prevede la realizzazione di film di registi polacchi in Russia e di registi russi in Polonia.

In a hut on the edge of a village surrounded by the Altai Mountains there lives a family totally rejected by the rest of the community: the mother is an alcoholic, one of the daughters is epileptic, they live in penury and the father is hardly able to make ends meet. An enormous tragedy took place there in the past and now everyone, the parents and their children, are paying for the sins of the past.

Wojciech Kasperski (1981, Kartuzy) is a film directing student at the National Film, Television and Theatre School in Łódź. After making several short films, he has picked up numerous awards for *THE SEEDS*, including the Jury Prize at the Silverdocs Festival. The film is part of the program *POLAND – RUSSIA. A NEW LOOK*, a project comprising films made by Polish directors set in Russia and by Russian directors in Poland.

SUMA ZER (2003, CM), PLYTKIE WODY (2003, CM, DOC), NIEPEWNOSC (2003, CM), PRZESTRZEN (2003, CM, DOC), NASIONA (THE SEEDS, 2005, CM, DOC), MIASTO UCIECZKI (THE REFUGEE CITY, 2006, CM)

Ruya Arzu Köksal

YOLLAR ÇİMEN BAGLADI

Forsaken Paths

sceneggiatura/screenplay: RUYA ARZU KÖKSAL
 fotografia/cinematography: AYDIN KUDU
 montaggio/editing: OGUZ KARABELI, AYDIN KUDU
 suono/sound: OGUZ KARABELI, AYDIN KUDU
 musica/music: ALI ÇINKAYA, SÜLEYMAN YASAR, İBRAHİM TARHAN,
 ALI RIZA YASAR, BIROL TOPALOĞLU, FUAT SAKA
 scenografia/art direction: RUYA ARZU KÖKSAL
 formato/format: COLORE, MINI DV
 produttore/producer: AYDIN KUDU
 produzione/production: TURKISHMOON
 distribuzione/distribution: TURKISHMOON
 sito/website: WWW.TURKISHMOON.COM
 durata/running time: 36'
 origine/country: TURCHIA 2006



Ogni giugno la tribù seminomade dei Çepni (Mar Nero) porta le mucche nei pascoli a duemila metri di altitudine, chiamati "yayla", distanti circa 20 chilometri, ossia due giorni di cammino. Oggi solo poche famiglie percorrono ancora i vecchi sentieri che conducono alle montagne dove da sempre i Çepni vivono durante i mesi estivi. La storia descrive questo viaggio pieno di colori attraverso il racconto di tre donne di 20, 28 e 77 anni. Loro sono l'espressione di un tempo che scorre: il passato legato alla tradizione che vede tutto perdersi, e il presente che abbandona i vecchi sentieri montanari per la strada che porta a Istanbul, alla ricerca di un lavoro in città.

Ruya Arzu Köksal (1972, Ankara) ha lavorato come guida per viaggi culturali nell'Asia centrale, India, Nepal e Tibet. I suoi reportage sono stati pubblicati in varie riviste turche. Nel 2002 ha frequentato un corso di regia di documentari a Istanbul. **YOLLAR ÇİMEN BAGLADI** ha vinto il Premio speciale della Giuria al Festival di Ankara e quello di miglior documentario al Festival dei cortometraggi di Istanbul.

Every June, the semi-nomadic Çepni tribe lead their cows on a two-day hike up to their high pastures, called "yayla," over 20 kilometers away. Today, only a few families still follow the old paths to the mountains where they historically spend the summer months. The story depicts the very colorful journey through the stories of three Çepni women, aged 20, 28 and 77. They are the expression of the passing of time – of a past tied to traditions that are all being lost and a present that abandons the old mountain paths for the roads leading to Istanbul, in search of work in the city.

Ruya Arzu Köksal (1972, Ankara) works as a professional cultural tour guide in Central Asia, India, Nepal and Tibet. Her travel articles have been published in a number of newspapers and magazines in Turkey. She took a course on documentary filmmaking in 2002 in Istanbul. **YOLLAR ÇİMEN BAGLADI** won the Special Jury Prize at the Ankara Film Festival and Best Documentary at the Istanbul Short Film Festival.

YOLLAR ÇİMEN BAGLADI (2006, FORSAKEN PATHS, MM, DOC)

José González Morandi &

Paco Toledo

CAN TUNIS

sceneggiatura/screenplay: PACO TOLEDO, J. GONZÁLEZ MORANDI
 fotografia/cinematography: PACO TOLEDO
 montaggio/editing: F. PARDO, B. FRANCO, A. PONTOUS
 suono/sound: JOSÉ GONZÁLEZ MORANDI, DAVID RODRÍGUEZ
 musica/music: MÁRTIRES DEL COMPÁS
 formato/format: COLORE, DV
 produttore/producer: PEDRO COSTA, P. TOLEDO, J. G. MORANDI
 produzione/production: DIDAC FILMS
 sito/website: WWW.EGEDA.ES/DIDACFILMS
 durata/running time: 84'
 origine/country: SPAGNA 2006



Can Tunis è un barrio gitano di Barcellona che fin dagli anni '90 è stato uno dei principali punti di smercio di droga. Il documentario inizia dalle proteste degli abitanti del quartiere contro l'imminente esproprio e demolizione delle loro case. L'attenzione si concentra sul dodicenne Juan. Sua madre è detenuta da quando lui aveva 6 anni e sta per tornare in libertà, mentre a casa abitano e transitano il padre, otto fratelli, e una ventina di cugini.

José González Morandi (1974, Rosario, Argentina) ha studiato cinema a Buenos Aires e Barcellona. Nel 2003 ha fondato la Fotoleve Productora e ha realizzato opere esposte in festival d'arte. Ha lavorato in VEINTE AÑOS NO ES NADA (2004) e in MÁS ALLÁ DEL ESPEJO (2006) di Joaquim Jordà.

Paco Toledo (1967, Santiago del Cile) ha studiato fotografia in Cile e a Cuba. Ha lavorato come assistente operatore e direttore della fotografia per produzioni pubblicitarie, cinematografiche e televisive. Ha diretto LOS ESCOLARES SE SIGUEN AMANDO (2000), premiato al Festival del documentario di Santiago del Cile e al Visionary Festival di Siena.

Can Tunis is a Gypsy neighborhood in Barcelona that since the 1990s has been one of the hubs of drugs trafficking. The documentary begins with the protests of the neighborhood's inhabitants against their imminent eviction and the demolition of their houses, to focus on 12 year-old Juan. His mother has been in jail since he was six and is about to be released. His father is at home, as are some of his eight brothers, several of his nearly twenty nephews and other relatives who live and pass through the house.

José González Morandi (1974, Rosario, Argentina) studied cinema in Buenos Aires and Barcelona. In 2003 he founded Fotoleve Productora, which has produced works that have been exhibited at art festivals. He worked on Joaquim Jordà's TWENTY YEARS IS NOT NOTHING (2004) and MÁS ALLÁ DEL ESPEJO (2006).

Paco Toledo (1967, Santiago de Chile) studied photography in Chile and Cuba. He worked as a camera assistant in advertising, film and television. His film LOS ESCOLARES SE SIGUEN AMANDO (2000) picked up awards at the Santiago Documentary Festival (2000), the Santiago Short Film Festival (2001) and the Siena Visionary Festival in Italy (2002).

José González Morandi: TROLL (2005), CAN TUNIS (2006, DOC)

Paco Toledo: LOS ESCOLARES SE SIGUEN AMANDO (2000, CM, DOC), CAN TUNIS (2006, DOC)

Masha Novikova**DRIE KAMERADEN****Three Comrades**

sceneggiatura/screenplay: MASHA NOVIKOVA
 fotografia/cinematography: VLADAS NAUDZIUS
 montaggio/editing: SRDJAN FINK
 suono/sound: VLADAS NAUDZIUS, JILLIS MOLENAAR
 musica/music: JILLIS MOLENAAR
 formato/format: COLORE, BETACAM SP
 produttore/producer: YMKE KREIKEN
 produzione/production: VPRO
 distribuzione/distribution: NOVDOC
 durata/running time: 99'
 origine/country: OLANDA 2006



Ruslan, Ramzan, Islam, tre amici cresciuti a Grozny. Gli studi, la passione per la musica, le ragazze, un'adolescenza spensierata. Poi la lotta per l'indipendenza cecena e la brutale repressione russa. Il 31 dicembre 1994: da quella notte i tre amici vengono travolti dalla guerra. Ramzan è diventato un reporter, vorrebbe fare un documentario sull'orrore della guerra. Una ragione di vita che si trasforma in morte, quella sua, quella di Ruslan, e quella di migliaia di ceceni. Islam è un medico che durante la guerra cura i feriti e per questo viene accusato di terrorismo e imprigionato. Uscito dal carcere fugge in Olanda. La sua testimonianza e quella delle mogli dei due amici uccisi raccontano il conflitto ceceno. Le immagini inedite girate da Ramzan mostrano il volto di una guerra sporca e dimenticata.

Masha Novikova (1956, Mosca) ha studiato pedagogia all'università di Mosca e ha insegnato lingua e letteratura russa. Si è trasferita in Olanda poco prima della caduta del Muro di Berlino per lavorare come produttrice esecutiva per la televisione. Dal 2000 ha diretto e prodotto documentari.

Ruslan, Ramzan and Islam are three friends who grew up in Grozny and were united by their studies, their passion for music, girls and a carefree adolescence. Until Chechnya began its fight for independence and the brutal Russian repression that followed. The lives of the three friends changed on the night of December 31, 1994. Ramzan became a reporter and wanted to make a documentary on the horrors of the war. A reason for living that turned into death – his, Ruslan's, and the thousands of other Chechens who have been killed. Islam is a doctor and during the war treated the wounded, for which he was accused of terrorism and imprisoned. Upon his release he fled to Holland. His testimony, along with that of the widows of the other two friends, recounts the Chechen conflict. Never before seen images shot by Ramzan depict the face of a dirty, forgotten war.

Masha Novikova (1956, Moscow) studied pedagogy at the University of Moscow and taught Russian language and literature. Shortly before the fall of the Berlin Wall she came to the Netherlands to work as an executive producer for Dutch television. She has been directing and producing documentaries since 2000.

FALLEN ENGEL (2005, DOC), DRIE KAMERADEN (THREE COMRADES, 2006, DOC), TUSSEN HEMEL EN AARDE (BETWEEN HEAVEN AND EARTH, 2007, DOC), IN MEMORANDUM: ALEKSANDR LITVINENKO (2007, DOC)

Bruno Ulmer**WELCOME EUROPA**

sceneggiatura/screenplay: B. ULMER, F. MANGEOT, J.P. FARGEAU
 fotografia/cinematography: DENIS GRAVOUIL
 montaggio/editing: FLORENT MANGEOT
 suono/sound: FRÉDÉRIC BOUVIER
 musica/music: FABIEN BOURDIER
 formato/format: COLORE, B/N, BETA SP
 produttore/producer: HÉLÈNE BADINTER
 produzione/production: SON ET LUMIÈRE, ARTE
 durata/running time: 90'
 origine/country: FRANCIA 2006



Migliaia di immigrati clandestini vagano per le strade delle città europee. Sono invisibili. *WELCOME EUROPA* segue otto giovani kurdi, marocchini e rumeni che cercano fortuna a Parigi, Amsterdam e Madrid. Senza passaporto, potendo contare solo su se stessi, lottano per la sopravvivenza. Un pasto caldo e una doccia sono il massimo cui aspirare. Il sogno europeo si infrange non appena ricevono il "benvenuto". Nella loro nuda vita sulle strade, la prostituzione diventa una possibilità. Annegare o restare a galla, tutti sono posti di fronte allo stesso quesito: che cos'è essere un uomo?

Bruno Ulmer (1959, Fes, Marocco), artista visuale, scrittore, sceneggiatore e regista, si è laureato in medicina. Ha lavorato per la Communication Counselling Agency di Parigi e per il progetto culturale e umanitario del gruppo Danone. Nel futuro sono previsti un documentario sulle Maras (gang) del Salvador e di Los Angeles e un altro sul cinema cubano al tempo della rivoluzione.

Thousands of illegal immigrants roam the streets of European cities. They are invisible. WELCOME EUROPA follows eight young Kurdish, Moroccan and Romanian men as they try to make their way in Paris, Amsterdam and Madrid. Without legal documents, entirely on their own, they struggle for survival. A hot meal and a rare shower are pretty much all the help they get. The "European Dream" falls apart even as they reach to welcome it. In their raw existence on the streets, prostitution looms like an inevitable destination. Sink or swim, they all face the ultimate question: what is it to be a man?

A visual artist, writer, screenwriter and director, Bruno Ulmer (1959, Fes, Morocco) started as a practicing physician. He was the project manager for a Communication Counseling Agency in Paris and the head of cultural and humanitarian patronage for the Danone Group. He is currently developing a documentary on the Maras (gangs) in Salvador and Los Angeles and another on Cuban cinema during the Revolution.

LIVRES DE VIE, MÉMOIRE DES HUMBLÉS (1998, MM, DOC), VOYAGES EN MÉDITERRANÉE (2000, MM, DOC), FILS DE SON PÈRE (2000, MM, DOC), LES ARMÉNIENS DE MARSEILLE (2001, MM, DOC), CASABLANCA-MARSEILLES INSH'ALLAH (2002, MM, DOC), LES SÉNÉ-GALAIS DU NORD (2003, MM, DOC), PETITES BONNES (2003, MM, DOC), WELCOME EUROPA (2006, DOC)



**omaggio a
Jean-Gabriel
Périot**

Presentazione

di Jean-Gabriel Périot

Le mie prime ricerche artistiche hanno portato alla creazione di installazioni, di cui solo alcune comprendono il video. Poco dopo ho realizzato i miei primi film. Questi, spesso molto brevi, non costituiscono un corpus troppo coerente. Le forme utilizzate sono molto diverse (sperimentale, animazione, clip) e gli argomenti decisamente vari, sebbene sia possibile identificare determinati temi ricorrenti (l'intimo, l'omosessualità, la ribellione...) li realizzavo con una certa leggerezza, persino con umorismo. Oggi il mio lavoro cinematografico è improntato su temi di maggiore gravità e i miei film mi consentono di portare avanti un'unica ricerca: s'interrogano sulla violenza e le sue possibilità di irrompere nella nostra società. Tuttavia, la violenza resta qualcosa di difficile da analizzare o da concettualizzare. Qualsiasi definizione è solo parziale, probabilmente perché l'atto stesso della violenza resta impensabile. In quanto cittadini di paesi occidentali sviluppati, le nostre vite sono contraddistinte da una relativa calma rispetto ad altre aree geografiche o ad altri periodi della nostra storia. Se posso rivendicare la natura politica del mio lavoro, lo faccio nella misura in cui mi sembra importante offrire agli spettatori l'occasione di pensare a questa relativa calma che caratterizza le nostre società. Per questo motivo, interrogo la Storia e determinati eventi storici, che scelgo in quanto esemplari e per me di difficile comprensione. Lavorare sulla Storia mi consente di interrogare il presente senza doverlo affrontare direttamente. Un atto storico del passato, depositario di violenza, resta esemplare per qualsiasi atto di violenza, mentre quando si ha a che fare con un evento contemporaneo si rientra in un contesto geografico più preciso, sottraendogli così il suo carattere universale. Il mio lavoro si fonda sull'utilizzo di immagini d'archivio che mi permettono di interrogare la storia in maniera evidente, nel senso che l'archivio è esso stesso depositario della storia (da cento anni ormai quasi tutti gli eventi storici vengono filmati e la storia del XX secolo si confonde con quella della sua stessa rappresentazione). Di più, lavorare con l'archivio permette di porre la questione critica della produzione delle immagini e delle ideologie che le ispirano.

Presentation

by Jean-Gabriel Périot

My artistic research led to the creation of installations, of which only a few included video. Shortly thereafter I made my first films, which were often very short and do not constitute an overly consistent body of work. I used very diverse forms (experimental, animation, music videos) for decidedly varied subjects, and although it is possible to identify certain recurring themes (the intimate, homosexuality, rebellion...) I made them with a certain light-heartedness, even humor.

Today, my cinematic work is marked by more serious themes and my films allow me to carry out a single line of research: they question violence and its possibility to erupt in our society.

Nevertheless, violence remains something difficult to analyze or conceptualize. Any definition of it is a partial one, probably because the very act of violence remains unthinkable. As citizens of developed Western countries, our lives are distinguished by relative calm with respect to other geographical areas or other periods of our own history. If I could describe the political nature of my work, I do it insofar as it seems important to me to offer audiences the opportunity to think about the relative calm that characterizes our society.

For this reason, I examine history and specific historical events that I believe are exemplary and difficult to comprehend. Working on history allows me to examine the present without having to tackle it directly. A historical act of the past, a repository of violence, remains an example of any act of violence, whereas when one deals with a contemporary event it is linked to a more specific geographical context that thus removes from the act its universal character.

My work is based on using archival footage that allows me to examine history in an obvious manner, in the sense that archives are themselves depositories of history (for the past 100 years almost all historical events are filmed and 20th century history becomes mixed up with the representation of itself). Moreover, working with archive material allows one to critically question the production of images and the ideologies that inspire them.

Jean-Gabriel Périot – Ritratto, il mondo

di Emmanuelle Sarrouy

*E poi che la sua mano a la mia puose
con lieto volto, ond'io mi confortai,
mi mise dentro a le segrete cose.
Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.*
Dante, LA DIVINA COMMEDIA – INFERNO

La Storia in corsa

Jean-Luc Godard, all'inizio degli anni Ottanta, periodo fondamentale per la sua vita e carriera, lascia la storia "a passi rapidi" per entrare nella storia "a passi lenti" (1). Una nuova fase che, diversamente dall'azione immediata nei confronti degli eventi che si stanno vivendo, richiede il distacco della riflessione. Non più testimonianza "dal vivo", ma vera e propria interrogazione retrospettiva. Per tentare di inserire ciò che non si percepisce al primo sguardo, trasportati dal turbine della realizzazione. Un approccio che resta tuttavia sempre al servizio di una collera latente: «Amico, lo senti il volo nero dei corvi sulla pianura?...» Il fatto che Jean-Gabriel Périot prenda a prestito questo verso dal canto dei partigiani per una delle sue installazioni non è privo di significato.

Il regista, vicino a questa "seconda velocità" della storia, non è un videasta del momento, del girato-montato dal vivo. L'essenza del suo lavoro consiste in un'immensa raccolta. Lavoro di ricerca e di archivio di immagini (molte fotografie personali e immagini ricavate da Internet) che dovranno in seguito essere riciclate e organizzate per provocare, attraverso l'emozione, un significato nascosto, facendo affiorare questa terza immagine cara a Godard e ai suoi eredi. Lavorando a questo riciclaggio esogeno dalla funzione critica di cui parla Nicole Brenez nella sua pertinente classificazione delle forme di riutilizzo nelle pratiche sperimentali (CINÉMA, vol. 13, n° 1-2), Jean-Gabriel Périot insegue instancabilmente questa immagine invisibile. Eppure quest'ultima non è necessariamente un'affermazione, ma spesso persino un interrogativo, una domanda posta a proposito dell'essere umano e della sua maniera sovente paradossale di afferrare il mondo in cui vive. L'installazione *DÉSIGNER LES RUINES* è costruita su questo modello: immagini di uomini, di donne, recuperate su Internet, associate a citazioni di autori letti dal regista (Kafka, Primo Levi, Karl Marx, Armand Gatti, Curnier...). Stranamente i visi sorridono, mentre i pensieri sembrano insormontabili... Jean-Gabriel Périot, (p)artigiano dell'ibrido, rimescolando la memoria, per provocare il sentimento, fa riaffiorare l'immagine(azione) (2). Provocare e causare una reazione.

Interrogare l'essere umano e i suoi paradossi.

Interrogare la memoria frammentata, porre la questione della rovina e della ricostruzione. Interrogare l'intimo, interrogare il corpo sociale, sostituito nella Storia ... il suo rapporto con il mondo, con il tempo.

Jean-Gabriel Périot – Portrait: The world

by Emmanuelle Sarrouy

*And when, with gladness in his face,
he placed his hand upon my own, to comfort me,
he drew me in among the hidden things.
Here sighs and lamentations and loud cries
were echoing across the starless air,
so that, as soon as I set out, I wept.*
Dante, DIVINE COMEDY – INFERNO

History in the making

In the early 1980s, a period fundamental to his life and career, Jean-Luc Godard left behind "quick-paced" history to enter a "slow-paced" history (1). A new phase that, as opposed to the immediate action towards events one is living through, requires the detachment of reflection; no longer "live" testimony but true retrospective questioning, in an attempt to insert that which is not perceived at first glance, transported by the turbine of action. This approach nevertheless always remains at the service of a latent anger: "Friend, do you hear the black flight of the crows over the plains..." The fact that Jean-Gabriel Périot borrows this verse from the song of the Partisans for one his installations is not lacking in significance.

*The director, close to that "second speed" of history, is not a videomaker of the moment, of material shot and edited live. The essence of his work consists of an immense gathering. His is a work of research and archival images (many personal photographs and images taken from the Internet) that must later be recycled and organized to provoke, through emotion, a hidden meaning, giving rise to the third image so dear to Godard and his heirs. Elaborating this exogenous recycling to make a critical work, of which Nicole Brenez speaks in her pertinent classification of the forms of re-utilization in experimental practices (CINÉMA, vol. 13, no. 1-2), Périot tirelessly pursues this invisible image. Yet the latter is not necessarily an affirmation but often a question, posed about human beings and their often-paradoxical manner of grasping on to the world in which they live. The installation *DÉSIGNER LES RUINES* is built upon this model: images of men, women, found on the Internet, associated with passages from authors the director has read (Kafka, Primo Levi, Karl Marx, Armand Gatti, Jean-Paul Curnier...). Strangely, the faces smile while their thoughts seem insurmountable... Jean-Gabriel Périot, a (p)artisan of the hybrid, remixing memory, to provoke emotion, makes the image(ina)tion (2) resurface. Provoking and causing a reaction. Examining human beings and their paradoxes.*

Examining fragmented memory, posing questions on ruins and reconstruction. Examining the intimate, examining the social body, replaced in history... its relationship with the world, with time.

Against intolerance, in all its forms.

Against the principle of preconceptions. Against stereotypes.

We must arm ourselves with a critical sense.

Even if that brings with it risks.

Contro l'intolleranza, in tutte le sue forme.
Contro il principio dei preconcetti. Contro gli stereotipi.
Bisogna armarsi di senso critico.
Anche se ciò comporta dei rischi.

Con armi quali l'ironia («Per essere un uomo felice, fate come me, diventate etero: l'eterosessualità è il futuro di tutti i gay», è lo slogan che chiude il film *AVANT J'ÉTAIS TRISTE*), il ribaltamento dell'accusa (in nessun momento revisionismo), un'insistenza che rasenta la mancanza di rispetto per la Storia (attraverso l'uso del ralenti, ancor più efficace in quanto posto in coda a tutta una serie di immagini accelerate), con il rischio di non farsi comprendere dai propri contemporanei (3). E la maniera di procedere suscita fastidio. *EÛT-ELLE ÉTÉ CRIMINELLE ...* ("Fosse stata una criminale..."): l'uso del condizionale passato ci pone di fronte alle nostre contraddizioni personali. Le immagini della guerra, assassina (come lo sono tutte le guerre), la vittoria degli alleati... Poi ancora i francesi che fanno radere tutte queste donne accusate di essere state con i tedeschi. Jean-Gabriel Périot non accenna mai ad accostare il gesto, assolutamente incomparabile, ai campi di concentramento (nessuna immagine viene mostrata in parallelo), come non hanno certo fatto gli uomini all'epoca. Paradossalmente, siamo proprio noi a farlo, retrospettivamente, e qui sta la forza del film: perché non è forse in presenza del più piccolo segno di intolleranza che bisognerebbe preoccuparsi dell'esplosione che seguirà? E anche... se anche queste donne fossero state responsabili dei reati di cui sono accusate ... c'era bisogno di arrivare a tanto? Le due storie qui si sovrappongono (attraverso il lavoro di montaggio) e la storia a passi rapidi (il film realizzato in contemporanea con l'atto) sembra rispondere affermativamente... mentre la storia a passi lenti (la rivisitazione del film di allora sottolineata dal rapporto accelerazione/ralenti) presenta violenti interrogativi (gli eroi non hanno mai nulla da rimproverarsi?), senza ciò nonostante dare alcuna risposta. Perché di risposte giuste non ne abbiamo, tanto ci è impossibile giudicare determinati atti.

L'Uomo e la sua complessità: Ecce Homo

L'uomo non è invincibile e ciò ci disturba. Ma qual è allora questa vittoria della lotta delle classi annunciata nel titolo inglese *WE ARE WINNING DON'T FORGET?* Uomini sul posto di lavoro, poi per la strada, cortei sempre più accelerati fino ad arrivare alle sommosse delle manifestazioni contro il G8 a Genova, dove riappare l'immagine divenuta icona di questo giovane manifestante abbattuto dai carabinieri, steso inerte in una pozza di sangue. L'intimo e il collettivo sono inseparabili, parti di un tutto dotato di un senso (la famosa terza immagine ...). L'uomo vive nel proprio mondo e il mondo fa parte della sua vita. 21.04.02 (esiste una versione-installazione e una versione-film) ne è l'esempio più sorprendente. Una stessa data per due eventi: la festa di compleanno del regista, organizzata dagli amici, e il primo turno elettorale delle presidenziali del 2002 in Francia. Il regista azzarda degli accostamenti improbabili, costruiti su momenti memorabili, frammenti di memoria ... piccole storie che si riallacciano alla grande Storia... Jean-Gabriel Périot utilizza i residui della società nel suo quotidiano (e anche nel nostro), motivi tanto disparati quanto concomitanti

Périot's weapons are humor ("To be a happy man, do as I have done, become hetero: heterosexuality is the future of all gay" is the slogan that closes the film BEFORE I WAS SAD), overturning accusations (no revisionism at any time), and an insistence that borders on lack of respect for history (through the use of slow motion, even more effective when placed at the end of a series of sped-up images), with the risk of not being understood by his contemporaries (3). And this way of working provokes irritation. EVEN IF SHE HAD BEEN A CRIMINAL...: the use of the past conditional places us face to face with our personal contradictions. Images of a war that is murderous (as all wars are), the victory of the Allied forces and the French who shave the heads of the many women accused of having been with German men. Jean-Gabriel Périot never remotely attempts to associate this gesture, which is absolutely incomparable, to concentration camps (no image is shown in parallel), surely not like what certain men did at that time. Ironically, we are the ones who do so, retrospectively, and therein lies the film's power – because should not perhaps the smallest sign of intolerance make us worry about the explosion to follow? And...if these women did commit the crimes of which they were accused was it necessary to punish them so harshly? The two histories are superimposed here (through the editing) and quick-paced history (the film made contemporarily to the act) seems to respond in the affirmative while slow-paced history (a return to the historical film emphasized by the relationship between the acceleration and slow motion) presents violent questions (do the heroes never reproach themselves for anything?), yet despite that offers no answers. Because we have no right answers as it is impossible for us to judge certain acts.

Man and his complexity: Ecce Homo

Man is not invincible and this disturbs us. But then what is this victory of the class struggle announced in the English title WE ARE WINNING DON'T FORGET? Men in the workplace, on the streets, increasingly sped up processions ultimately through to the revolts of the G8 demonstrations in Genoa, in which reappears that image that has become an icon, of the young demonstrator shot by the Carabinieri, lying lifelessly in a pool of blood. The intimate and the collective are inseparable, parts of a whole endowed with a sense (the famous third image...). Man lives in his own world and the world is part of his life. 21.04.02 (of which there exists an installation and a film version) is the most surprising example of this. It is the date of two concurrent events: the director's birthday party, organized by his friends, and the first round of the 2002 presidential elections in France. The director hazards improbable associations, constructed upon memorable moments, fragments of memory... small stories that refer back to history at large. Périot uses the remnants of society in his everyday life (as well in ours), motives that are as disparate as they are concomitant (advertising images, words of people on the street, slogans of politicians and the National Front, images of life, birthdays, film excerpts, paintings, stars, political men...) to express his resentment of the world. Horror, absurdity and an infinite spiral.

What remains of a human being...? A scar that must be healed, contact lenses, dentures (INTIMATED DIARY). A dead body, immersed in its own blood, after a demonstration... (WE ARE WINNING DON'T FORGET). Mechanical bodies that have sex to the rhythm of machines (LOVERS). "It's a world wide suicide" admonish Pearl Jam, like a cry of distress that adds to Périot's questions, which take the form of a warning: "We won't have a

(immagini pubblicitarie, parole della gente per strada, slogan di politici e del Fronte Nazionale, immagini di vita, compleanni, parti di film, quadri, star, uomini politici ...) per esprimere un risentimento nei confronti del mondo. Orrore, assurdità e una spirale infinita. Cosa resta dell'umano?... Una cicatrice che è necessario curare, le lenti a contatto, una dentiera (JOURNAL INTIME). Un corpo morto, immerso nel proprio sangue, all'epilogo di una manifestazione... (WE ARE WINNING DON'T FORGET). Corpi meccanici che fanno sesso seguendo lo stesso ritmo delle macchine (LOVERS). «It's a world wide suicide», ammoniscono i Pearl Jam come un grido d'allarme che si aggiunge agli interrogativi in forma di avvertimento di Jean-Gabriel Périot: «Non avremo un domani di (festa) / Non viviamo in un'epoca straordinaria. / Era meglio prima?» (UNDO). Come ritrovare allora l'amore, l'unica cosa in grado di salvarci? Eppure era indubbiamente presente all'inizio di LOVERS, in un gesto, uno sguardo... Tutto questo amore sostituito dalla meccanizzazione, dal ritmo sempre più incalzante delle immagini che si susseguono instancabilmente, invase dalla paura, paura dell'immobilità, paura della morte. Sopra di noi si innalza improvvisa la collera che spazza via al suo passaggio ogni essere vivente. DIES IRAE, montaggio di strade urbane, di campagna, percorsi, foreste, sotterranei, tunnel, nonostante l'apparizione fulminea di qualche città con i suoi abitanti, ha tolto di mezzo ogni traccia dell'essere umano. Fare *tabula rasa* per ripartire su basi solide? Ricerca di un senso e di una via da seguire? Ripartire all'indietro, prima ancora della creazione del mondo (UNDO)? La questione è posta, ma le scelte sono ardue. E tuttavia, bisogna andare avanti, è impossibile fermarsi. Il tempo trascorre come queste immagini in movimento, all'infinito. Nonostante tutto bisogna proseguire il cammino, costi quel che costi. A dispetto degli errori passati e futuri, contro ogni forma di intolleranza.

(festive) tomorrow/We do not live in an extraordinary epoch./Was it better before?" (UNDO). How then to once again find love, the only thing capable of saving us? Yet it was without a doubt present in the beginning of LOVERS, in a gesture, a look... All this love replaced by mechanization, by the increasingly more insistent rhythm of the images that rush tirelessly one after another, invaded by fear, fear of immobility, fear of death. Above us, rage suddenly rises, wiping out every living being in its path. DIES IRAE, a montage of urban streets, the countryside, paths, forests, the underground, tunnels, despite the swift apparition of a city now and then with its inhabitants, removes all trace of human beings. Is it the creation of a tabula rasa from which to rebuild with solid foundations? The search for a sense and a path to follow? Starting in reverse, before the creation of the world even (UNDO)? The question has been raised, but the choices are difficult. Nevertheless, we must go forward, it is impossible to stop. Time flows like those images in movement, infinitely. Despite everything, we must continue down the path, whatever the cost. In spite of past and future errors, against all forms of intolerance.

1. «Si tratta delle parole di Fernand Braudel: due storie ci accompagnano, la Storia che ci si avvicina a passi rapidi e un'altra che ci accompagna a passi lenti. I passi rapidi sono finiti: ora sono entrato nella storia a passi lenti». Jean-Luc Godard, nel corso di un'intervista con Alain Bergala, ottobre-dicembre 1997.

2. Per portare avanti l'idea proposta dall'amico giapponese in SANS SOLEIL di Chris Marker: «La materia elettronica è la sola in grado di trattare il sentimento, la memoria e l'immaginazione».

3. Le proiezioni a cui ho assistito hanno spesso causato forti reazioni e provocato accesi dibattiti. I film di Jean-Gabriel Périot non lasciano indifferenti.

1. "In the words of Fernand Braudel: two histories accompany us, the history that approaches us at a quick pace and another that accompanies us at a slow pace. The quick pace is over – I have now entered slow-paced history." Jean-Luc Godard, in an interview with Alain Bergala, October-December 1997.

2. To carry out the idea put forth by the Japanese friend in Chris Marker's SANS SOLEIL: "Electronic matter is the only matter capable of dealing with emotion, memory and the imagination."

3. The screenings I attended often caused strong reactions and provoked heated debates. Périot's films leave no one indifferent.

**Per un'altra concezione del lavoro...
o come resistere alla rovina della felicità
Intervista con Jean-Gabriel Périot**

di Emmanuelle Sarrouy

*«Ma tu perché ritorni a tanta noia?
Perché non sali il diletto monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?»
Dante, LA DIVINA COMMEDIA - INFERNO*

Dal 2000 Jean-Gabriel Périot presenta le sue opere sotto forma di installazioni o di proiezioni. Interessato al mondo del lavoro, alla violenza in tutte le sue forme e all'intimo quale depositario dell'universale, accetta di concedersi un po' di più, oltre le immagini... A partire dai suoi primi lavori – l'installazione LE TRAVAIL, il video GAY – fino al suo ultimo film NIJUMAN NO BOREI (200000 FANTÔMES), un itinerario da seguire senza moderazione.

Come lavori? Da solo? Con altri artisti?

Lavoro sempre più da solo. Durante la preparazione, scrivo da solo, poco, e leggo molto. Ci tengo a mantenere il massimo grado di libertà. Mi faccio aiutare quando ottengo un sostegno finanziario. Ma in generale si tratta di lavori di natura tecnica e non artistica. Quando mi è possibile, lavoro con un montatore del suono. La maggior parte del tempo, lavoro le mie immagini su una musica pre-esistente, su un ritmo. Ascolto moltissima musica, per puro piacere. A volte la musica e le problematiche che affronto si intersecano. A partire da NIJUMAN NO BOREI, ho scoperto che le parole dei Current 93 (LARKSPUR AND LAZARUS in Soft Black Stars) rispecchiavano le mie stesse preoccupazioni e perciò ho deciso di utilizzarne la musica. Questa non è stata composta appositamente per il film. All'inizio non so sempre verso quale direzione finirà per portarmi il film. Il fatto di lavorare da solo mi consente di non trascinare con me altre persone verso questo ignoto (evitando in tal modo di far loro perdere tempo), e mi permette di lasciare il mio lavoro libero di evolversi nella fase di montaggio. Solo DEVIL INSIDE è stato realizzato in collaborazione con il grafico Tom de Pékin. L'esperienza è stata appassionante, ma non sono del tutto soddisfatto del risultato. In qualsiasi collaborazione, c'è sempre una componente di rischio che bisogna essere in grado di accettare...

Le tue opere spesso oscillano tra sperimentazione e documentario. Come sei arrivato a questa attuale modalità di lavoro?

La maggior parte dei miei film sono delle prove. Ho cominciato a lavorare abbastanza tardi. Quando ero adolescente volevo fare cinema, poi man mano le mie scelte si sono precisate, spingendomi nella direzione del documentario. Inizialmente ho seguito un percorso più tradizionale come montatore, poi come assistente alla regia. Ma le cose non progredivano... Allora ho deciso di realizzare delle installazioni. Dopo ho avuto la possibilità di cominciare a

**For another notion of work...
or how to resist the ruins of happiness
Interview with Jean-Gabriel Périot**

by Emmanuelle Sarrouy

*But you—why go back down to such misery?
Why not ascend the delightful mountain,
source and principle that causes every joy?
Dante, DIVINE COMEDY - INFERNO*

Since 2000, Jean-Gabriel Périot has been presenting his works as installations or screenings. Interested in the working world, in violence in all its forms and the intimate as a depositary of the universal, he accepts yielding to something more, beyond images... From his first works – the installation LE TRAVAIL, the video GAY – through to his latest film NIJUMAN NO BOREI (200000 FANTÔMES), his is a path to follow without moderation.

How do you work? Alone? With other artists?

I work increasingly more alone. During preparation, I write alone, a little bit, and read a lot. I like maintaining the utmost freedom. I ask for help once I get financial backing. Generally, however, the works are of a technical and not artistic nature. Whenever possible, I work with a sound editor. Most of the time I elaborate my images to pre-existing music, to a rhythm. I listen to a lot of music, purely for pleasure. Sometimes the music and the problems I take on overlap. When working on NIJUMAN NO BOREI, I discovered that Current 93's lyrics ("Larkspur and Lazarus" from SOFT BLACK STARS) reflected my same concerns, which is why I decided to use their music. It was not expressly composed for my film. In the beginning, I don't always know the direction in which my film will ultimately take me. Working alone keeps me from dragging other people towards this unknown (and from wasting their time), and allows to let my work be free and to evolve in the editing stage. Only DEVIL INSIDE was made in collaboration with graphic artist Tom de Pékin. The experience was fascinating, but I'm not entirely satisfied with the results. In any collaboration there is always an element of risk that you must be able to accept...

You oscillate between experimentation and documentaries. How did you arrive at your current working method?

The bulk of my work is made up of tests. I began working relatively late. When I was a teenager I wanted to make films, then my choices became increasingly more specific, pushing me towards documentaries. I initially took a traditional path as an editor, then as an assistant director. But things were not progressing... So I decided to create installations. Later I had the opportunity to start proposing documentary installations focused on the intimate and on work. The highly documentary nature of my first installation, LE TRAVAIL, is represented through the compilation of found, pre-existing curriculum vitae... But I was only partially satisfied. The very beginning of any installation brings with it an intrinsic frustration deriving from the fact you will be able to show your work only in two or

proporre delle installazioni documentarie incentrate sull'intimo e sul lavoro. L'aspetto fortemente documentario della mia prima installazione, *LE TRAVAIL*, è rappresentato attraverso questa compilazione di *curriculum vitae* recuperati, pre-esistenti... Ma ero soddisfatto solo in parte. Nel principio stesso dell'installazione è insita una frustrazione derivante dal fatto di poter mostrare il proprio lavoro solo in due o tre luoghi. È per sopperire a questa mancanza che ho realizzato una versione-film di 21.04.02. Sentivo in me la vera e propria urgenza di parlare, la speranza impaziente di agire sul mondo a modo mio.

Cosa cerchi nelle immagini altrui?

Non cerco risposte, ma piuttosto di cogliere la posta in gioco espressa dalle immagini. Cerco ciò che mi pone interrogativi, e il motivo per cui lo fa. Vi sono diverse categorie di immagini, un'ampia gamma di immagini diverse. Spesso è la presenza di una certa ambivalenza nelle immagini considerate nel loro insieme ad interpellarmi, ad esempio tra l'aviazione e il cinema... Esistono immagini difficili da cogliere, che pongono immediatamente un problema, come in *EÛT-ELLE ÉTÉ CRIMINELLE...*, e altre a prima vista molto più semplici, come in *DIES IRAE*. Ma queste immagini semplici, una volta raggruppate in un corpus, evocano paradossalmente le immagini dei carni (assenti dal film) e rimandano alle problematiche che portano con sé.

Come spieghi l'impresa di questa immensa raccolta pittorica? Talvolta prendi in mano la mdp per filmare?

Quando trovo delle immagini che mi presentano un pro-

three places. To make up for this lack I made a film version of 21.04.02. I felt a truly urgent need to speak inside of me, the impatient hope of influencing the world in my own way.

What do you look for in the images of others?

*I don't look for answers but to grasp the stakes expressed by the images. I look for that which makes me question, and the reasons why it does so. There are various categories of images, a wide range of diverse images. Often it is the presence of a certain ambivalence in the images, considered as a whole that makes me question... There exist images that are difficult to grasp, which immediately pose a problem, such as in *EÛT-ELLE ÉTÉ CRIMINELLE...* and others that are simpler at first sight, such as in *DIES IRAE*. But these simple images, once grouped into a single corpus, ironically evoke images of charnel houses (absent from the film) and refer back to the problems they carry with them.*

How do you explain the undertaking of this immense pictorial collection? Do you sometimes pick up the camera to film?

*When I find images that create a problem for me, I search for the form suitable for questioning them, to offer a new interpretation. I look at the images dozens of times. I possess a corpus of images that are fixed and in movement that make me think...which is never exhausted. It is the unique character of the collection that is interesting, not the photography. While editing *EÛT-ELLE ÉTÉ CRIMINELLE...* I knew where I wanted to arrive, towards which re-interpretation I wanted to lead the spectator: "How is it possible for one image to contain two contradictory things?" (French men shaving the heads of French women accused of hav-*

21.04.02



blema, cerco una forma adatta per interrogarle, per proporre una nuova lettura. Guardo e riguardo le immagini decine di volte. Possiedo un corpus di immagini fisse e in movimento che mi fanno riflettere... Senza mai esaurirsi. È la collezione a essere interessante, e non la fotografia, nel suo carattere unico. Montando *EÛT-T-ELLE ÉTÉ CRIMINELLE...* sapevo bene dove volevo arrivare, verso quale rilettura volevo portare lo spettatore: «Com'è possibile racchiudere due cose contraddittorie nella stessa immagine?» (Uomini francesi che radono donne francesi accusate di essere state con dei tedeschi durante la Seconda Guerra Mondiale). Sempre estremamente focalizzato sulle immagini esistenti, non filmo mai! Per filmare nella maniera giusta, bisogna avere una gravidanza sul mondo che io non possiedo. Potrò solo cogliere il vuoto. Prima di essere in grado io stesso di creare delle immagini, ho ancora bisogno di rispondere attraverso i miei film a questa domanda: cos'è un'immagine?

Utilizzi più volte le stesse immagini, gli stessi suoni, in diversi tuoi film?

Dal momento che lavoro a partire da una congrua collezione di immagini, ve ne sono alcune che fanno riferimento al mondo del lavoro e che ho utilizzato per la mia installazione *DÉSIGNER LES RUINES* e riutilizzato nel film *WE ARE WINNING DON'T FORGET*.

I tuoi film si compongono di immagini fisse, a partire dalle quali ricrei il movimento. Cosa comporta per te questo rapporto con il movimento?

Si tratta di un fenomeno che si è verificato un po' per caso. Allestendo la mia installazione 21.04.02, mi sono reso conto che era necessario costruire le immagini, trovare un ordine, un'architettura. Bisognava trovare una certa fluidità, senza cui l'occhio può stancarsi facilmente, rischiando lo sfinimento. Ponendo le immagini una dopo l'altra, secondo un ordine preciso, mi sono reso conto che si poteva fare dell'animazione... Sono subito stato sedotto da questa pratica che si riattacca a questo bisogno di far apparire un'altra immagine.

Continuerai? Cambierai qualcosa?

Sicuramente non ho voglia di perdere tempo... Non rincorro una carriera, ma sento un immenso bisogno di fare e dire delle cose. E per agire nella maniera più libera possibile, per me è fondamentale non essere vincolato all'aspetto economico. Perciò ho scelto di svolgere una professione che mi dà da vivere, accanto al mio lavoro artistico. Sono montatore di documentari di archivio per la televisione... e, da poco, di cortometraggi di finzione narrativa. In un certo senso una circostanza fortunata, perché il mio prossimo progetto è un'opera di finzione sul tema del lavoro. La storia di un giovane che non trova il lavoro che desidera. Abbiamo ottenuto i sussidi del CNC e della regione di Limoges, e le riprese sono previste per ottobre 2007. Ora sono alla ricerca di un cameraman e di un direttore della fotografia, perciò sperimenterò per la prima volta il lavoro con una troupe. Girato in pellicola, il film funzionerà su due registri di immagini: da un lato, delle immagini notturne molto granulose, colori caldi... dall'altro, immagini chiare, dalla luminosità aggressiva. Non ho un genere preferito, ma piuttosto delle tematiche che mi stanno a cuore.

ing been with Germans during WWII). I am extremely focused on existing images, I never film! To film the right way, you need to have a sense of the meaningfulness of the world that I don't possess. I can only grasp the void. Before I can create images myself I still need to answer this question through my films: what is an image?

Do you use the same images and sounds in various films?

*Given that my work begins from a congruous collection of images, there are some that refer to the working world and that I used for my installation *DÉSIGNER LES RUINES* and re-used in the film *WE ARE WINNING DON'T FORGET*.*

Your films are made up of fixed images, from which you recreate movement. What is the result of your relationship with movement?

This is a phenomenon that came about somewhat accidentally. While preparing my installation 21.04.02, I realized that it was necessary to construct the images, find an order, an architecture. I needed to find a certain fluidity, without which the eye can easily become tired, risking exhaustion. Placing the images one after the other, according to a precise order, I realized that I could do animation... I was immediately seduced by this practice, which refers back to this need of making another image appear.

Will you continue? Will you change something?

I definitely have no desire to waste times... I'm not pursuing a career, but I feel an immense need to make and say things. And to do so in freest way possible, it is fundamental for me to not be restricted by the economic aspect. That's why I chose a profession from which I can make a living, alongside my artistic work. I am an editor of archival documentaries for television... and, more recently, of short fiction films. In a certain sense, this is a lucky circumstance, because my next project is a fictional one on the subject of work: the story of a young man who can't find the job he wants. We received subsidies from the CNC and the Limoges Region, and shooting is scheduled for October 2007. I'm currently looking for a cameraman and a director of photography, so I'll experiment working with a crew for the first time. Shot on film, the work will function on two levels of images: on the one hand, very grainy nocturnal images, warm colors and, on the other, clear images, with aggressive lighting. I don't have a favorite genre, rather, themes that are close to my heart. Fiction imposed itself on this project. Then I'll start working on a documentary project...

You have worked in numerous and varied professions...

How do you prefer to be described today?

I don't like the label of video artist, nor of videomaker or filmmaker. I don't like the separation between video, cinema... I am a director.

In a certain sense, your films are portraits. What do you think of that? Why this form?

*The motivation that stimulates me is very simple... My films can be seen as portraits of a person, a time or a specific place... I begin with small things, small forms, to arrive at a portrait of something broader, more symbolic. *DIES IRAE*, with its accumulation of streets, places, landscapes, is a metaphor of life. This accumulation gives rise to a third image [dear to Jean-Luc Godard], which belongs to the unconscious. In *DIES IRAE* it is a universal concept of the landscape, which surfaces through the sensation of similarity. Likewise, in the music, a*

Per questo progetto, l'opera di finzione si è autoimposta. Poi riprenderò un progetto di documentario...

Ti sei dedicato a diverse professioni molto varie... Oggi, come preferisci essere qualificato?

Non mi piace questa denominazione di artista video, né quella di videoasta o cineasta. Non amo questa separazione tra video, cinema... Sono un regista.

I tuoi film rappresentano in certa misura dei ritratti. Cosa ne pensi? Perché questa forma?

La motivazione che mi anima è molto semplice... I miei film possono essere considerati come il ritratto di una persona, di un tempo o di un luogo precisi ... Parto da piccole cose, da piccole forme, per arrivare al ritratto di un qualcosa di più ampio, di maggiormente simbolico. *DIES IRAE*, con il suo accumularsi di strade, di luoghi, di paesaggi, è una metafora della vita. Tale accumulo fa comparire una terza immagine (cara a Jean-Luc Godard, ndr), che appartiene all'inconscio. In *DIES IRAE*, si tratta di un universale del paesaggio, che affiora attraverso la sensazione di somiglianza. Analogamente, per la musica, una determinata tonalità asiatica sembra liberarsi dal film, mentre le parti asiatiche non sono predominanti. Così, in *WE ARE WINNING DON'T FORGET* è l'idea, l'immagine-tipo dell'operaio che viene alla luce. Ma si tratta di un'immagine falsa! Ed è proprio questo che voglio mettere in evidenza.

I tuoi film si sforzano di rievocare i fantasmi della Storia... Che rapporto hai con la rovina e con la memoria?

La rovina è legata alla memoria. Cristallizza un momento della Storia in maniera violenta. Ciò che mi pone degli interrogativi non è la rovina stessa, ma la sua nidificazione. Aspetti contraddittori si mettono in relazione: in 200000 *FANTÔMES*

certain Asian tonality seems to liberate itself from the film, whereas the Asiatic parts are not predominant. In WE ARE WINNING DON'T FORGET it is the idea, the typical image of the worker, that comes to light. But it is a false image! This is precisely what I want to call attention to.

Your films strive to conjure up the ghosts of history... What is your relationship with ruins and memories?

Ruins are tied to memory. They crystallize a moment in history in a violent manner. That which makes me question are not the ruins themselves, but their formation. Relationships between contradictory elements are placed side by side: in 200000 FANTÔMES I examine memory and oblivion. Hiroshima recalls the tragedy and, simultaneously, the obscenity of modernity that fights against ruins. I'm interested in ruins as images. The sense of interpretation of certain important images is forgotten... These are the ruins-images that make me question! In that way the state of ruin becomes universal...

Are the intimate and the universal inextricable for you?

My intimate films are not catharses but works of purely fictional narrative. They are literally staged. In INTIMATED DIARY I reveal a temporary physical condition. I used this striking physical condition to speak of the body in its universality, its deconstruction, its frailty... There was an intellectual rather than physical need to think of the physical condition as one thinks of the state of the world.

What do you think of the idea of militancy? What are the possible ways of carrying it out?

I'm not a convinced follower of Bourdieu, but I pretty much agree when he states that to change the world "everyone must act on the local level." I'm not the typical militant, whose commitment and risk-taking I nevertheless admire. Despite not run-

WE ARE WINNING DON'T FORGET



TÒMES, interrogo la memoria e l'oblio. Hiroshima rievoca la tragedia, ma allo stesso tempo un'oscenità della modernità in lotta contro la rovina. Mi interesso alle rovine come alle immagini. Si dimentica il senso di lettura di certe immagini importanti... Sono queste immagini-rovine che mi interpellano! Lo stato di rovina in tal modo diviene universale ...

L'intimo e l'universale per te sono inestricabili?

I miei film intimi non sono delle catarsi ma delle opere di pura finzione narrativa. Sono letteralmente messi in scena. In JOURNAL INTIME, svelo una condizione fisica provvisoria. Ho utilizzato questa condizione fisica impressionante per parlare del corpo nella sua universalità, della sua decostruzione, della sua fragilità... Non c'era un bisogno fisico, ma un bisogno intellettuale di pensare alla condizione fisica come si pensa allo stato del mondo.

Cosa ne pensi dell'idea della militanza? Quali sono le pratiche possibili?

Non sono un adepto convinto di Bourdieu, ma concordo abbastanza quando afferma che per cambiare il mondo "ognuno deve agire a livello locale". Non sono il militante tipico, di cui tuttavia ammiro l'impegno, l'assunzione del rischio. Pur non correndo lo stesso grado di pericolo, esprimo il mio risentimento nei confronti del mondo attraverso le mie armi, in altre parole attraverso i miei film!

Qual è il tuo punto di vista sul mondo del lavoro?

Si tratta dell'ambiente maggiormente politico. Del luogo principale di tutte le ideologie. Marx esprime questa idea di lavorare e condividere i guadagni. Ma Lafargue (LE DROIT À LA PARESSE/IL DIRITTO ALL'OZIO) solleva un quesito: perché non lavorare meno? Bisogna ripensare il mondo del lavoro, perché il modello attuale di lavoro-produzione-consumi, in costante accelerazione, fa precipitare l'uomo verso la perdita di se stesso. Considero estremamente importante la teoria della decrescenza. Bisogna lavorare per costruire. Bisogna preservare questa nozione di utilità del lavoro, da condividere con tutti. Nelle nostre società occidentali contemporanee, stiamo tornando indietro. Non capisco la teoria capitalista. Oggi regna un naturalezza nei confronti del lavoro stipendiato che mi risulta incomprensibile.

Che posto occupa la felicità nella vita? La felicità esiste? O è un'utopia? Una ricerca? Un ricordo?...

Per me è l'obiettivo da raggiungere. Dovrebbe rappresentare il fondamento dell'umanità. Ho un'etica di vita, di natura politica, abbastanza gioiosa. Privilegio la felicità del quotidiano, faccio le cose volentieri. Mi piace intrattenere un rapporto semplice con la quotidianità e la condivisione. Il principio di generosità è a mio parere primordiale. È necessario essere attenti a tutto, attenti alla gente. Cerco di avere un rapporto con le cose improntato sulla felicità. Restando vigili, è sempre possibile trovare il piacere nelle cose. Non capisco la violenza, il lavoro è violento. So benissimo che la violenza è ciò su cui si fonda l'umanità, ma ritengo che non sia possibile essere al tempo stesso violenti e felici.

*«Non è la felicità che conta?
Non è per la felicità che si fa la rivoluzione?»
Pier Paolo Pasolini, SCRITTI CORSARI*

ning the same level of danger, I express my resentment of the world through my weapons, in other words through my films!

What is your point of view on the working world?

It is the most political of environments. The focal point of all ideologies. Marx expresses this idea of working and sharing earnings. But Lafargue (LE DROIT À LA PARESSE) raises a question: why don't we work less? We need to rethink the working world, because the current model of work-production-consumption, in constant acceleration, hurls man towards losing himself. I consider the theory of reduction to be extremely important. We must work to construct. We must preserve this notion of the usefulness of work, to be shared with all. In our contemporary Western societies we are regressing. I don't understand capitalist theory. The reigning naturalness of how we view salaried work today is incomprehensible to me.

What place does happiness occupy in life? Does happiness exist? Or is it a utopia? A search? A memory...?

For me it is the goal to achieve. It should represent the foundations of humanity. I have a life ethic, of a political nature, that is rather joyous. I give precedence to the happiness of everyday life, I do things willingly. I like to entertain a simple relationship with the everyday and sharing. I believe that the principle of generosity is primordial. It's necessary to be heedful of everything, heedful of people. I try to have a relationship with things founded on happiness. If we are attentive, it is always possible to find pleasure in things. I don't understand violence, work is violent. I know full well that humanity is founded on violence, but I think it's impossible to be violent and happy at the same time.

*Is not happiness what counts?
Is it not for happiness that revolutions are made?
Pier Paolo Pasolini, SCRITTI CORSARI*

Bio-filmografia

Jean-Gabriel Périot: Baby-Sitter, cameriere, commesso in un negozio di abbigliamento, commesso in un negozio di souvenir per turisti, manovale su imbarcazioni da diporto, animatore nei supermercati, commesso in un negozio di videocassette, venditore telefonico per una ditta di tappeti, assistente alla vendita all'asta di finti elementi architettonici antichi, stagista, assistente alla regia, assistente al montaggio, montatore, animatore in villaggi turistici, segretario, programmatore per un canale via cavo, giornalista, regista, artista...

È nato in Francia nel 1974. Dopo il diploma, nel 1992, studia comunicazione a Nizza, quindi ottiene una laurea in studi video e multimediali a Parigi nel 1995. Uscito dall'università, lavora come montatore video presso alcuni istituti culturali. Nel 1996, tutte le sue proposte di collaborazione professionale sono fallimentari. Dovendo pagare l'affitto, accetta dei lavori non interessanti e poco remunerati. Nel 1997, viene assunto da una televisione privata, occupazione che, pur restando poco interessante, è pagata meglio... Nel frattempo, comincia a concepire delle installazioni video. Presto realizza i suoi primi film.

JOURNAL INTIME



PARADES AMOUREUSES (LOVING FLIRTS, 2000, CM), GAY? (2000, CM), JOURNAL INTIME (INTIMATED DIARY, 2001, CM), 21.04.02 (2002, CM), AVANT J'ÉTAIS TRISTE (BEFORE I WAS SAD, 2002, CM), ET POURQUOI PAS: "BODYMAKERS, FALBALA, BAZAAR" ETC... ETC... (2002, MM), LOVERS (2004, CM), RAIN (2004, CM), DEVIL INSIDE (2004, CM), WE ARE WINNING DON'T FORGET (2004, CM), MEDICALEMENT (2005, CM), DIES IRAE (2005, CM), UNDO (2005, CM), UNDER TWILIGHT (2006, CM), EÛT-ELLE ÉTÉ CRIMINELLE... (EVEN IF SHE HAD BEEN A CRIMINAL..., 2006, CM, DOC), NIJUMAN NO BOREI (200000 PHANTOMS, 2007, CM, DOC)

Bio-filmography

A baby-sitter, waiter, clothing shop salesman, souvenir shop clerk, deckhand on a pleasure boat, supermarket animator, video store clerk, telephone seller for a carpet company, assistant salesperson at auctions of fake antique architectural objects, intern, assistant director, assistant editor, animator at holiday villages, secretary, programmer for a cable TV channel, director, artist... **Jean-Gabriel Périot** (1974, France) first studied communications in Nice and later video and multi-media studies in Paris. Upon graduating in 1995, he worked as a video editor for several cultural institutes. In 1996 none of his proposals for professional collaborations were accepted. Having to pay the rent, he decided to accept uninteresting, low-paying jobs. In 1997 he was hired by a private television channel that, while still not very interesting, paid better... In the meantime, he began creating video installations and shortly thereafter his first films.

GAY?

formato/format: COLORE, VIDEO
 distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, LIGHT CONE, VTAPE
 sito/website: JGPERIOT.FREE.FR
 durata/running time: 2'
 origine/country: FRANCIA 2000



Un vero "coming-out": "Sono gay, sono frocio, sono orgoglioso e mi piace moltissimo il sesso".
 Jean-Gabriel Périot

A real coming out. "I'm gay, I'm a fag, I'm proud and I really love sex."
 Jean-Gabriel Périot

JOURNAL INTIME

Intimated Diary

formato/format: COLORE, VIDEO
 distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, LIGHT CONE, VTAPE
 sito/website: JGPERIOT.FREE.FR
 durata/running time: 2'
 origine/country: FRANCIA 2000



Un momento estremamente privato nel quale il corpo diventa un'entità artificiale, costruita. Un giovane si sta cambiando davanti a uno specchio. Pulisce le cicatrici che ha sullo stomaco, si toglie le lenti a contatto, rimuove la dentiera e si lava i denti prima di uscire. Tutto ciò solleva la questione delle apparenze – qui vediamo ciò che non siamo abituati a vedere. Si pone anche una questione sull'intimità... Una questione, tuttavia, che resta senza risposte.
 Jean-Gabriel Périot

A very private moment in which the body becomes an artificial, fabricated entity. A young man is getting changed in front of a mirror. He cleans the scars on his stomach, takes out his contact lenses, removes his dentures and brushes his teeth before leaving. This brings up the question of appearances – here we see what we are not in the habit of seeing. There is also the question of intimacy... A question, however, which remains unanswered.
 Jean-Gabriel Périot

AVANT J'ÉTAIS TRISTE

Before I Was Sad

formato/format: COLORE, VIDEO
 distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE,
 LIGHT CONE, FRAMELINE
 sito/website: JGPERIOT.FREE.FR
 durata/running time: 2'
 origine/country: FRANCIA 2002



AVANT J'ÉTAIS TRISTE è un breve cortometraggio d'animazione sull'utopia dell'integrazione. È la storia di un omosessuale che, intristito dallo stile di vita gay, cerca di essere "normale". Il film mostra ironicamente che l'integrazione potrebbe distruggere tutte le differenze.
 Jean-Gabriel Périot

BEFORE I WAS SAD is a very short animated movie about the utopia of integration. It's the story of a gay man, sad about the gay way of life and trying to be "normal." The movie shows ironically that integration could destroy all the differences.
 Jean-Gabriel Périot

21.04.02

formato/format: COLORE, VIDEO
 distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, LIGHT CONE, VTape
 sito/website: JGPERIOT.FREE.FR
 durata/running time: 9'
 origine/country: FRANCIA 2002



Il 21 aprile 2002 era il giorno del primo turno delle elezioni presidenziali francesi. Quando sono stati resi noti i risultati e ho saputo che il fascista Jean-Marie Le Pen era stato ammesso al ballottaggio, sono stato sopraffatto da tantissime emozioni. Il film cerca di dare una risposta a quei momenti, la mia risposta a una profonda crisi esistenziale. Come andare avanti, come combattere, in che modo essere un artista al giorno d'oggi.
 Jean-Gabriel Périot

April 21, 2002 was the day of the first round of the French presidential elections. When the results were announced, and when I knew that the right-wing fascist Jean-Marie Le Pen was selected, I was overwhelmed by so many emotions. The film tries to answer those moments, my answer to the deep existential crisis. How to keep on going, how to fight, how to exist as an artist today...
 Jean-Gabriel Périot

WE ARE WINNING DON'T FORGET

musica/music: BLACK EMPEROR

formato/format: COLORE, 35 MM, VIDEO

produttore/producer: FRÉDÉRIC DUBREUIL, YVES LE YAOUANQ

produzione/production: ENVIE DE TEMPÊTE PRODUCTIONS

distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, FUTURE SHORTS, VTape

sito/website: JGPERIOT.FREE.FR

durata/running time: 7'

origine/country: FRANCIA 2003



Siamo tanti, siamo uniformi, sorridiamo nelle foto, ma
NON siamo felici.
Jean-Gabriel Périot

*We are many, we are uniforms, we smile in the pictures, but we
are NOT happy.*
Jean-Gabriel Périot

DIES IRAE

formato/format: COLORE, VIDEO

produttore/producer: FRÉDÉRIC DUBREUIL, YVES LE YAOUANQ

produzione/production: ENVIE DE TEMPÊTE PRODUCTIONS

distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, LIGHT CONE, VTape

sito/website: JGPERIOT.FREE.FR

durata/running time: 10'

origine/country: FRANCIA 2005



Ricorda
Sono il motivo del tuo viaggio
Non lasciarmi lungo quella strada
Jean-Gabriel Périot

*Remember
That I am the cause of your journey
Don't leave me on that way*
Jean-Gabriel Périot

UNDO

montaggio/editing: XAVIER THIBAUT
 musica/music: SYLVIA FILUS
 formato/format: COLORE, 35 MM
 produttore/producer: NICOLAS BRIÈRE
 produzione/production: LOCAL FILMS
 distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, LIGHT CONE
 sito/website: JGPERIOT.FREE.FR
 durata/running time: 10'
 origine/country: FRANCIA 2005



Oggi sono triste. Domani non andrà meglio. Lasciamo che tutti si riizzeri di nuovo.
 Jean-Gabriel Périot

Today's been sad. Tomorrow won't get any better. Let's un-do it all over again.
 Jean-Gabriel Périot

EUT-ELLE ETE CRIMINELLE...

Even If She Had Been a Criminal...

formato/format: COLORE, B/N, 35MM
 produttore/producer: F. DUBREUIL, Y. LE YAOUANQ, G. DESMARTIN
 produzione/production: ENVIE DE TEMPÊTE PRODUCTIONS
 distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, LIGHT CONE, FUTURE SHORTS, VTAPE
 sito/website: JGPERIOT.FREE.FR
 durata/running time: 10'
 origine/country: FRANCIA 2006



Francia, estate 1944. La punizione pubblica delle donne accusate di aver avuto delle relazioni con dei tedeschi durante la guerra...
 Jean-Gabriel Périot

France, summer 1944. The public punishment of women accused of having affairs with Germans during the war...
 Jean-Gabriel Périot

UNDER TWILIGHT

formato/format: COLORE, B/N, VIDEO
 distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, LIGHT CONE, VTape
 sito/website: JGPERIOT.FREE.FR
 durata/running time: 5'
 origine/country: FRANCIA 2006

Bellezza e/o Distruzione.
 Jean-Gabriel Périot



Beauty and/or Destruction.
 Jean-Gabriel Périot

NIJUMAN NO BOREI

(200000 PHANTÔMS)

formato/format: COLORE, B/N, 35MM
 produttore/producer: GUILLAUME DESMARTIN,
 FRÉDÉRIC DUBREUIL, YVES LE YAOUANQ
 produzione/production: ENVIE DE TEMPÊTE PRODUCTIONS
 distribuzione/distribution: HEURE EXQUISE, LIGHT CONE, VTape
 sito/website: JGPERIOT.FREE.FR
 durata/running time: 10'
 origine/country: FRANCIA 2007

Hiroshima, 1914-2006.
 Jean-Gabriel Périot



Hiroshima, 1914-2006.
 Jean-Gabriel Périot



**Omaggio a
Gianni
Toti**

Gianni Toti

di Bruno Torri

Sono molte le ragioni che ci hanno spinto, noi della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, a ricordarlo Gianni Toti, a rendergli omaggio in questa edizione della manifestazione che si svolge sei mesi dopo la sua scomparsa. Ne voglio indicare almeno due. In primo luogo perché Gianni è stato un intellettuale e un artista molto originale, che ha occupato una posizione insieme anomala e rilevante nel panorama culturale italiano, meritando più di un riconoscimento anche a livello internazionale: anzi, per quanto riguarda le sue ultime esperienze creative, sarebbe più esatto dire che la sua pionieristica attività nel settore dell'arte elettronica è stata apprezzata meglio all'estero che non in Italia.

Oltre a questa ragione, che già di per sé sarebbe assolutamente sufficiente, voglio anche rammentare che Gianni è stato, sin dagli inizi e a più riprese, assai vicino alla Mostra di Pesaro. Infatti, durante la prima edizione, nel lontano 1965, partecipa alla Tavola Rotonda intitolata: "La critica e il nuovo cinema"; e anche nelle due successive edizioni collabora ad analoghi convegni, ancora centrati, tematicamente, sulla critica cinematografica e sulle specificità del linguaggio filmico, tenendovi ogni volta

Gianni Toti

by Bruno Torri

There were many reasons that moved us to remember and pay homage to Gianni Toti at this year's edition of the Pesaro Film Festival, which takes place six months after his passing. I would like to share at least two. First and foremost, Gianni was a highly original artist and intellectual, who enjoyed a position that was both anomalous and prominent within the Italian cultural landscape, deserving of more than one international award. In fact, with regard to his final creative work, it would be more precise to say that his pioneering activity in the field of electronic art was more appreciated abroad than in Italy.

While this is already more than reason enough for a tribute, I would also like to remind readers that Gianni was from its inception and for a number of years a very close collaborator of our festival. During the first edition of Pesaro, way back in 1965, he participated in a round table entitled "La critica e il nuovo cinema" ("Criticism and New Cinema"); and in the subsequent two editions spoke at two similar conventions, once again thematically centered on film criticism and the specificity of cinematic language. As the only person besides Pier Paolo Pasolini to be present at all these encounters, he therefore contributed to the creation, and success, of an initiative repeated for three consecu-

TUPAC AMAUTA-PREMIER CHANT



una relazione e risultando così l'unico, assieme a Pier Paolo Pasolini, a essere sempre attivamente presente. In tal modo contribuì alla realizzazione, e alla riuscita, di un'iniziativa ripetuta appunto per tre anni consecutivi e connotata sempre dalla stessa finalità, quella di ridurre lo scarto allora ravvisabile tra l'avanzamento del "nuovo cinema" – rispetto al quale la Mostra di Pesaro intendeva porsi come momento di individuazione e riflessione, di valutazione e di promozione – e l'arretratezza, teorica e pratica, dei discorsi sul cinema e sui film.

Poi la sua collaborazione divenne ancor più stretta nell'edizione 1968 della Mostra, che quell'anno risultò segnata, nel bene e nel male (ma più da quello che da questo), dalla Contestazione. Gianni era uno dei cinque componenti della Commissione di Selezione e durante le giornate pesaresi il suo rapporto con il movimento studentesco, dapprima piuttosto diffidente ma subito dopo molto partecipe, fu per lui molto determinante: tanto che, come in seguito ebbi modo di dirgli, un poco seriamente e un poco scherzando, Pesaro, quell'anno, rappresentò per lui una sorta di via di Damasco. Che comunque non lo allontanò dal Partito Comunista cui si era iscritto sin da giovanissimo, quando a Roma militava nella Resistenza, semmai radicalizzò ancor più le sue particolari convinzioni marxiste: particolari perché Gianni sapeva coniugare ortodossia e dubbio; e non a caso citava spesso la frase del medesimo Marx "Io non sono marxista". Dopo di allora Gianni ritornò altre volte a Pesaro come spettatore e, in un paio di occasioni, negli anni Novanta, ancora come protagonista, cioè come "poetronico" (il neologismo è suo), per presentare alcuni suoi video e per intervenire in altri convegni come teorico dei nuovi linguaggi audiovisivi.

Ma, ripeto, Gianni Toti, ben al di là dei suoi apporti e delle sue condivisioni pesaresi, è stato una personalità di primo piano in diversi campi culturali; una personalità dotata di un ingegno multiforme e di straordinarie capacità produttive. Oltre che lettore insaziabile e viaggiatore planetario, è stato giornalista (memorabili i suoi articoli dal Vietnam), romanziere, poeta, saggista, traduttore, critico cinematografico, regista cinematografico, direttore di una rivista («Carte segrete») unica nel suo genere, specialmente per la riscoperta di testi letterari o saggistici italiani e stranieri, esperto editoriale (creò e curò la collana «I Taschinabili») e infine, ma non sono affatto sicuro di aver ricordato tutto, videasta. Attività, questa, cui si dedicò negli ultimi decenni della sua vita con grande entusiasmo, riuscendo a immettervi, e a unificare, la vocazione per la sperimentazione, l'impegno ideologico e un vastissimo retroterra culturale continuamente alimentato e rielaborato; e confermandosi, anche in questo ambito espressivo così peculiare e diverso, anche lavorando con e sulle immagini, un maestro di *logos*, nel duplice significato di "parola" e "ragione" contenuto nel termine greco.

Di tutto ciò a Pesaro intendiamo offrire una testimonianza, proiettando alcuni suoi video e discutendo la sua opera in una Tavola Rotonda, alla quale partecipano i suoi più attenti e penetranti interpreti. I quali, ne sono certo, finiranno per parlare anche della persona, ovvero, delle sue qualità umane, del suo amore per la vita, della coerenza con cui ha sempre vissuto le proprie idee, del suo senso dell'amicizia, insomma di tutto quello che, assieme alla sua stessa opera, ci fa ricordare Gianni con ammirazione e riconoscenza.

tive years and each time denoted by the same objective, that of reducing the then recognizable gap between the advancement of "new cinema" – of which the Pesaro Film Festival was intended as a moment of identification and contemplation, evaluation and promotion – and the theoretical and practical backwardness of the discussions on cinema and his films.

In 1968 his collaboration with the festival became even closer, as that year was marked, for better or for worse (though more of the former than the latter), by the student demonstrations. Gianni was one of the five members of the Selection Committee and during the festival his relationship with the student movement, initially rather diffident but then quickly very close, was a determining factor for him. So much so that, as I later told him, half seriously and half jokingly, Pesaro was that year a kind of "road to Damascus" for him. However, this did not distance him from the Communist Party, of which he had been a member since his youth, when he was fought for the Resistance in Rome. If anything, it further radicalized his unique Marxist convictions; unique because Gianni knew how to unite orthodoxy and doubt. It was no coincidence that he often cited Marx himself, saying "I am not a Marxist." Gianni would later return to Pesaro several times, as a spectator and on several occasions in the 1990s once again as a protagonist – i.e., as a "poetronico" [literally, "electro-poet," his neologism], to present several of his videos – and to participate in other debates on new audiovisual languages as a theoretician.

I repeat, however, that Gianni Toti, well beyond his contributions and all that he shared with Pesaro, was a prominent personality in various cultural fields, a man endowed with multiple talents and extraordinary productive skills. Besides being an insatiable reader and planetary traveler, he was a journalist (his articles on Vietnam are unforgettable), novelist, poet, essayist, translator, film critic, film director, editor of a magazine that was unique to its genre (CARTE SEGRETE) – especially for the rediscovery of literary texts and Italian and foreign non-fiction – a publishing expert (he created and edited the "I Taschinabili" series) and, lastly, although I am by no means sure I have recalled everything, a videomaker. To the latter activity he dedicated the last decade of his life with great enthusiasm, succeeding in introducing and uniting vocation and experimentation, ideological commitment and an infinitely vast cultural background continually nourished and re-elaborated; and proving himself to be – even in this highly peculiar and diverse expressive sphere, even working with and on images – a master of logos, in the Greek term's double meaning of "word" and "reason."

We intend to bear testimony to all of this at Pesaro, screening several of his videos and discussing his work at a round table that will be attended by the most diligent and perceptive authorities on his oeuvre. Who, I am positive, will ultimately speak of the person, that is, of his human qualities, his love of life, the consistency with which he always lived by his ideas, his sense of friendship. In a word, all that which along with his work moves us to remember Gianni with admiration and recognition.

Fra cinema e poetronica (e oltre):

le scritture di Gianni Toti

di Sandra Lischi

Nel suo ricordo di Gianni Toti sui «Cahiers du Cinéma» (marzo 2007) Jean-Paul Fargier esordisce con la rievocazione di una sequenza di SQUEEZANGEZAÛM (1988): la prua virtuale della corazzata Potemkin che squarcia lo schermo bianco, come a dirigersi verso gli spettatori. Alla RAI di Torino, aiutato dai suoi “montautori” e dai suoi “chimera-men”, Toti aveva sperimentato le strumentazioni per gli effetti elettronici e realizzato in video l’idea di Eizenstein, che avrebbe voluto, alla fine del suo film, una lacerazione reale dello schermo da parte dell’immagine della prua che avanza. LA CUIRASSÉ POËTEMKINE, così Toti aveva rinominato il film in quel suo videopoema che è un omaggio alle utopie artistiche e politiche del Novecento, al linguaggio transmentale di Chlebnikov, alla poesia di Majakovskij. Frammenti di film si susseguono, intrecciandosi alle musiche: Toti li rielaborava proprio come faceva con le parole, per creare significati (“sognificati”, diceva) nuovi, nuove associazioni di memoria e di immaginazione. «Faceva cose nuove con le vecchie – scrive ancora Fargier. Con associazioni forsennate, innesti, sovrapposizioni di strati, intreccio di frammenti». Del resto, «nei suoi testi brulicano parole-valigia lanciate in italiano, in francese, in spagnolo, in russo, in inglese, con la sua voce di poliglotta post-joyciano ispirato dal trans-linguismo, arrotolando le sillabe come un declamatore sulle scene, staccandole l’una dall’altra per far meglio gustare l’origine di ognuna, spesso prelevandole da lingue diverse. Il

Between cinema and electro-poetry

(and beyond): The writings of Gianni Toti

by Sandra Lischi

In his recollection of Gianni Toti in CAHIERS DU CINÉMA (March, 2007), Jean-Paul Fargier begins by evoking a sequence from SQUEEZANGEZAÛM (1988): the virtual prow of the Battleship Potemkin tearing through a white screen, as if heading towards the spectators. At the RAI in Turin, assisted by his “montautori” [editor-directors] and “chimera-men,” Toti had experimented with the instrumentations for electronic effects and realized on video the idea of Eisenstein, who wanted the image of the advancing prow to truly lacerate the screen at the end of his film. Toti renamed the film LA CUIRASSÉ POËTEMKINE in his videopoem, a tribute to the artistic and political utopias of the 1900s, Khlebnikov’s transmental language and the poetry of Mayakovsky. Fragments of films follow one another, interwoven with the music: Toti re-elaborated these just as he did words, to create new meanings (which he called “sognificati,” or “dream meanings”), new associations of memory and the imagination. “He made new things from old things,” writes Fargier, “with wild, grafted associations, superimpositions of layers, intersections of fragments.” Furthermore, “his texts are teeming with suitcase-words tossed out in Italian, French, Spanish, Russian, English, with his post-Joycian polyglot voice inspired by trans-linguism, rolling out the syllables like a reciter on the scene, detaching them from one another to better savor the origins of each one, often drawing them from various languages. His model was Khlebnikov’s ‘zaùm’: the futuristic cauldron, the melting pot of all languages fused to create a new way of speaking, the only one worthy of expressing the novelties of the revolutionary times.”

PLANETOTI-NOTES



suo modello era lo "zaùm" di Chlébnikov: la marmitta futurista, il melting-pot di tutti i linguaggi fusi per creare un parlare inaudito, il solo degno di esprimere la novità dei tempi rivoluzionari». Quella del cinema è una traccia che percorre tutta la riflessione e la creazione artistica di Toti. A partire dalla battaglia per il grande cinema di poesia, nel dibattito culturale del dopoguerra. «Io e alcuni altri – una minoranza, effettivamente – eravamo contrari a tutta l'esaltazione, la retorica neorealista nel cinema e negli altri campi... Noi, proprio con un rifiuto e un'uscita di campo, facevamo altre cose... Il cinema celebrato in tutto il mondo per noi era reativo nei confronti del grande cinema di poesia... per quel cinema verista, naturalista, gli Eizenstein non esistevano...», mi aveva detto in una conversazione (Roma, 1995).

Amico di Zavattini – con cui aveva collaborato per i CINEGIORNALI LIBERI, non cessava di polemizzare con un cinema inteso come "macchina da prosa" (così diceva), incapace di articolare, elaborare, trasformare poeticamente la realtà in linguaggio "altro" o, peggio ancora, piegato a esigenze di propaganda politica, tentato dall'inauto richiamo del "messaggio". È illuminante rileggere oggi i suoi contributi per la rivista «Cinema & Film», come quello su Eizenstein e Vertov (1967) in cui si dialoga con le problematiche della cine-verità e del cine-occhio. Vi si intravedono, tra le righe, affermazioni simili a quelle che Toti farà poi, negli anni Ottanta e Novanta, sul presunto super-occhio elettronico. «Non basta essere "maestri della vista" – scriveva nel 1967 –, bisogna creare le cose da vedere e che non ci sono nella verità visuale dell'occhio umano e dell'occhio cinematografico se non interviene l'autore mitopoietico a farti conoscere ciò che lui ha costruito per dirti la vita guardata con gli strumenti più perfezionati, agili e intelligentemente e persino artisticamente manovrati». A Dziga Vertov aveva dedicato, nel 1994, PLANETOPOLIS: a lui, la "trottola volteggiante", citato in immagini con frammenti de L'UOMO CON LA MACCHINA DA PRESA; il progetto stesso di questa gigantesca "video-poem-opera" aveva preso le mosse da un Simposio sul cineasta, a Mosca, nel 1992. E SQUEEZANGEZAÛM è un'opera video intessuta di omaggi al cinema: quello classico (John Ford), quello d'animazione, quello delle avanguardie storiche. Atto d'amore nei confronti di un secolo di rappresentazioni e utopie schematiche, quelle che ci hanno reso tutti "spettatori", spettatori di ombre, di spettri, di sogni. Un cinema che si trasforma, proprio nel senso dello "zaùm", del linguaggio transmentale di Velimir Chlébnikov. Torna indietro, si ripete, gioca con se stesso, si avvita su altre immagini, percorre altre forme, rievoca didascalie e titoli, come accadrà poi in tutta la produzione "poetronica" di Toti. Ricordo, durante la post-produzione di PLANETOPOLIS, il trattamento di immagini di OTTOBRE di Eizenstein, con la folla mandata all'indietro, le bandiere colorate in rosso sul bianco e nero; le sequenze di Pelescian, di Medvedkin, di Vertov, di Ruttmann ma anche di documentari scientifici; di Lang, Pennebaker, Marker...

Del resto, forse la sua opera video più toccante, quella che ha conquistato alle arti elettroniche vari autori e vari critici (come si è detto recentemente al festival di Clermont-Ferrand, durante un omaggio a Toti) è INCATENATA ALLA PELLICOLA del 1982 (una delle parti della TRILOGIA MAJAKOVSKIANA per la Sperimentazione RAI). Quel frammento di pellicola, di due minuti, salvato dalla distruzione e

Cinema is something that runs through all of Toti's reflections and artistic creations, starting with the battle for a great cinema of poetry within the post-WWII cultural debate. "Myself and several others – a minority, effectively – were against all the neorealist exaltation and rhetoric in cinema and in other fields... We, precisely through rejection and an exiting from the scene, were doing other things... The cinema celebrated throughout the entire world was for us reactionary compared to the great cinema of poetry... for that verist, naturalistic cinema, the Eisensteins did not exist," he told me in a conversation in Rome in 1995.

A friend of Zavattini's – with whom he collaborated on CINEGIORNALI LIBERI – Toti never ceased to provoke a cinema that was considered a "macchina da prosa" (a "prose machine," what he called the camera), incapable of poetically articulating, elaborating and transforming reality into "another" language or, even worse, one that submitted to the needs of political propaganda, tempted by the ominous call of the message. It is illuminating to reread his articles for the magazine CINEMA & FILM, such as the one on Eisenstein and Vertov (1967), which discusses the problems of "cine-truth" and "cine-eye."

Between the lines can be seen affirmations similar to those that Toti later made in the 1980s and 90s, on the supposed electronic super-eye. "It's not enough to be 'masters of vision,'" he wrote in 1967. "One needs to create things to be seen, which do not exist in the visual truth of the human eye and the cinematic ear unless the mytho-poietic filmmaker intervenes to present that which he has constructed to relate to you life seen with the most perfected and agile instruments, intelligently and even artistically manipulated."

In 1994 he dedicated PLANETOPOLIS to Dziga Vertov, the "spinning top," cited in images with fragments from THE MAN WITH A MOVIE CAMERA; the project itself of this gigantic "video-poem-work" arose from a symposium on the filmmaker held in Moscow in 1992. SQUEEZANGEZAÛM is a video work interwoven with tributes to classical (John Ford), animated and historical avant-garde cinema. It was an act of love towards a century of screen representations and utopias that rendered us all "spectators," of shadows, specters, dreams. A cinema that transforms itself, precisely in the sense of the zaùm, in the transmental language of Velimir Khlébnikov. It goes backwards, repeats and plays with itself, spins into other images, covers other forms, recreates captions and titles, as will later take place in all of Toti's "poetronic" work. I remember the treatment of images during post-production on PLANETOPOLIS of Eisenstein's TEN DAYS THAT SHOOK THE WORLD, with the crowd played backwards, the flags colored red against the black and white; the sequences of Pelesjan, Medvedkin, Vertov and Ruttmann, as well of scientific documentaries; of Lang, Pennebaker, Marker...

Perhaps his most touching video work, the one that won over various filmmakers and critics to the electronic arts (as was stated recently at the Clermont-Ferrand Festival, during a tribute to Toti), is 1982's INCATENATA ALLA PELLICOLA (one part of the TRILOGIA MAJAKOVSKIANA for Sperimentazione RAI). That two-minute film fragment, saved from destruction and donated to Toti by his friend Lilja Brik, who was for many years Mayakovsky's companion, came from Nikandr Turkin's 1919 film: they both acted in it, staging the story of a ballerina who exits the screen for love of the young "royal." Through the intuition of the possibility of temporal metamorphosis and expansion and other spatial and chromatic alterations of video, through the recited word, poetic citations, the magnification of details and gesture, repetitions, enchantments, historical melancholies

donato a Toti dall'amica Lilj Brik, compagna per tanti anni di Majakovskij, veniva dal film di Nikandr Turkin del 1919: vi recitavano i due, mettendo in scena la storia di una ballerina che esce dallo schermo per amore del giovane "reale". Grazie all'intuizione delle possibilità di metamorfosi e dilatazione temporale e delle alterazioni spaziali e cromatiche del video, grazie alle parole recitate, alle citazioni poetiche, all'ingrandimento di dettagli e gesti, a ripetizioni, incantamenti, malinconie storiche ("malincosmie", come diceva Toti), il frammento (ri)diventa opera compiuta, interpreta nell'arco di un'ora le speranze e le delusioni di un'intera generazione di appassionati rivoluzionari della parola e dell'arte, porta alla luce e a nuova vita una scheggia di memoria altrimenti destinata alla scomparsa. In modo poetico, evocativo, talora enigmatico, queste opere sono anche un percorso di riflessione politica, offrono materia di dubbio e pensiero sull'ascesa e il declino (o il provvisorio silenzio) del comunismo, che Toti aveva rinominato "coSmunismo" per sottolinearne la vocazione planetaria, a venire, al di là di questa o quella frettolosa e malintesa applicazione.

Il cinema Gianni Toti non lo aveva solo amato, commentato, studiato, utilizzato nei video. A un certo punto lo aveva anche fatto, sia come attore (per Faccini, gli Straub, Gutierrez Alea e altri), sia come soggetto e sceneggiatore di molti testi che sono rimasti allo stadio di progetto, sia con due film realizzati: E DI SHAÛL E DEI SICARI SULLE VIE DA DAMASCO (1973) e ALICE NEL PAESE DELLE CARTAVIGLIE (1980, operazione cui sono correlati anche un libro e un 45 giri musicale).

È interessante rileggere oggi i dibattiti (soprattutto su SHAÛL, montato da Roberto Perpignani e interpretato da George Wilson) su riviste di quel periodo, da «Cineforum» alla «Rivista del Cinematografo» a «Cinema Nuovo» e a «Cinemasessanta». Si tratta di un film che capovolge l'idea di "cinema storico" e che si costruisce con salti temporali, provocazioni (i titoli di testa a metà del film), effetti, come a chiamare il video, più versatile e malleabile della pellicola, più disposto per la sua natura vibratile e puntiforme alle "piegature" del linguaggio. «Penso ai film (dice Toti in uno di questi articoli) come a "libri di immagini sonore e visive", che possono quindi aver bisogno di prefazioni, di post-fazioni, di interventi sulla tessitura, indicazioni utili al lettore-spettatore perché si fabbrichi da solo le sue "chiavi di lettura" o di "slettura", o di "illettura"....».

Scrittore di tutte le scritture, Toti ci fa capire qui come nel suo itinerario creativo non si tratti di "passare" da un mezzo a un altro, da una scrittura a un'altra (magari più evoluta tecnicamente). La pagina – letteralmente e metaforicamente – è una sola, foglio bianco e chiarore dello schermo, superficie di proiezione cinematografica e quadro del monitor. Negli anni Ottanta Gianni Toti diventa un maestro della sperimentazione in elettronica, internazionalmente conosciuto, premiato, celebrato (più all'estero che in Italia, va detto) fra i pionieri più radicali e più colti del panorama video. Torna nella "poetronica" la sovversione dei linguaggi, torna il cinema (medium ormai "completamente nato" secondo Toti) come modulo del discorso in video, ma nascono anche figure mai viste prima, avventure di forme, impaginazioni e creazioni – anche in digitale – di straordinario impatto sensoriale, intellettuale ed emotivo. Se leggiamo le analisi critiche del suo lavoro letterario e

(*"melancosmies," as Toti called them*), the fragment (re)becomes the completed work, depicting in one hour the hopes and disappointments of an entire generation of impassioned revolutionaries of the word and of art, bringing to light and to new life a sliver of memory otherwise destined to disappear.

In a poetic, evocative and at times enigmatic way, these works are also political reflections, offering food for doubt and thought on the rise and fall (or provisional silence) of Communism, which Toti had renamed "coSmunism" to emphasize the planetary vocation to come, beyond this or that hurried and misunderstood application.

Gianni Toti not only loved, commented upon, studied and utilized cinema in his videos. At a certain point, he also worked in it, as an actor (for Faccini, Straub-Huillet, Gutierrez Alea and others), scenario writer and screenwriter of many texts that remained in the project stage, as well as a director of two completed films: E DI SHAÛL E DEI SICARI SULLE VIE DA DAMASCO (1973) and 1980's ALICE NEL PAESE DELLE CARTAVIGLIE (which was accompanied by a book and a musical single).

It is interesting to reread today the debates (especially on SHAÛL, edited by Roberto Perpignani and starring George Wilson) from magazines of that era, from CINEFORUM to RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO, to CINEMA NUOVO and CINEMASESSANTA. The film turns on its head the idea of "historical cinema" and is constructed through temporal jumps, provocation (the opening credits come halfway through the film), effects, as if evoking video, more versatile and malleable than film, more predisposed, for its vibratile and punctiform nature, to the "folds" of language. "I think of films," says Toti in one of these articles, "as 'books of sound and visual images,' which therefore might need prefaces, afterwords, interventions on the structures, useful indications for the reader-spectator so that he can fabricate by himself his 'interpretation' or 'disinterpretation,' or 'non-interpretation....'"

A writer of all writings, Toti makes us understand here, as throughout his creative arc, that he does not "pass" from one medium to another, from one kind of writing to another (perhaps more technically evolved). Literally and metaphorically, the page is one and only one: a white sheet and the blank screen, surfaces of film screenings and the monitor. In the 1980s Toti became a master of electronic experimentation, internationally renowned and celebrated (more abroad than in Italy, it must be said), among the most radical and cultured pioneers of the video landscape. The subversion of languages returned to "electro-poetry," as cinema (an already "fully born" medium, according to Toti) returned as the procedure for the discourse on video, but there were also figures that arose that had never been seen before, adventures of forms, formatting and creations – in digital as well – of extraordinary sensory, intellectual and emotional impact.

If we read the critical analyses of his literary and poetic work (such as the very pointed writings of Giuseppe Zagario) we recognize Totian "rhetorical figures," his inventions, his overturning of language, his deconstructions, in the video images as well: thus as his planetary and cosmic vision, his "anthroposociological irony," his vision towards the future and the "poesible." As the young Silvia Moretti very ably demonstrated (so many young people gravitate to Gianni Toti's work, which rouses so much attention and passion in students drawn to it or who got to know him in person), his is a screen-video-page to cover with writing, to leaf through and traverse "in a continuity of mutual feeding off of one another between written and visual art." Moreover, his video-poems are packed with words that dance, are alive, (futuristically) animated, become images or containers of



GRAMSCIATEGUI

poetico (come quelle, acutissime, di Giuseppe Zagario) riconosciamo le “figure retoriche” totiane, le sue invenzioni, i suoi capovolgimenti di linguaggio, le sue decostruzioni, anche nelle immagini video: così come il suo respiro planetario e cosmico, la sua “ironia antroposociologica”, il suo sguardo sul futuro possibile e “poesibile”. Come ha ben dimostrato una giovanissima studiosa, Silvia Moretti (quanti giovani intorno all’opera di Gianni Toti, quanta attenzione e passione riscuote il suo lavoro negli studenti che vi si accostano o che l’hanno conosciuto di persona), si tratta di uno schermo-video-pagina da percorrere con la scrittura, sfogliare, attraversare, «in una continuità di reciproco nutrimento tra l’arte scrittoria e visiva». Del resto, i suoi video-poemi sono affollati di lettere e parole danzanti e vive, animate (futuristicamente), divenute immagini o contenitori di immagini; il cinema stesso, prelevato per “frasi”, diventa un elemento del discorso: commuove un piccolo Gramsci infagottato, filmato a Mosca (in GRAMSCIATEGUI), commuove la ballerina Lilj che ha nostalgia della tela bianca dello schermo, i soldati a cavallo che tornano indietro, le masse avanzanti che non avanzano più... Pagina, cinema, video? Parola, scrittura, musica?

images; cinema itself, drawn for “phrases,” becomes an element of discussion: a tiny, bundled up Gramsci filmed in Moscow (in GRAMSCIATEGUI) is moving, as is the ballerina Lilj, who is nostalgic for the white canvas of the screen, the soldiers on horseback rewound, the advancing masses who advance no more..... Page, cinema, video? Word, writing, music?

Perhaps the greatest lesson of Gianni Toti – inseparable from the rigor and the freshness that were manifested in him through the precise examination of the various arts he traversed (of which he was also a theoretician, formulating concepts and conjugating terminologies) – lies precisely in his poetics and the artistic practice of the simultaneous presence and the “total” assumption of the expressive forms. Which is furthermore inseparable from the fertile, passionate cohabitation – in his art and in his life experiences – of many languages both alive and “dead,” of numerous literary masterpieces of all time, of many and varied musical evocations, and theatrical, cinematic, scientific and philosophical knowledge. As well of many countries traveled, persons known and unknown, met and never forgotten, extraordinary adventures, extraordinary battles: human, poetic, political, intellectual. Partisan Vanya, the militant of the “proletariat,” willingly sang the refrains of Argentinean musician and poet Atualhalpa

Forse la lezione più alta di Gianni Toti, inscindibile dal rigore e dalla freschezza che assumeva in lui l'esame puntuale delle varie arti che ha attraversato (e di cui è stato anche un teorico, formulando concetti e coniando terminologie), sta proprio in questa poetica e in questa pratica artistica della compresenza e dell'assunzione "totale" dei linguaggi. Che fa del resto tutt'uno con la feconda, appassionata convivenza – nella sua arte e nella sua esperienza di vita – di tante lingue vive e "morte", di tanti capolavori letterari di tutti i tempi, di tante e diverse suggestioni musicali, conoscenze teatrali, filmiche, scientifiche, filosofiche. Ma anche di tanti paesi attraversati, persone note e ignote, incontrate e mai dimenticate, avventure straordinarie, straordinarie battaglie: umane, poetiche, politiche, intellettuali. Il partigiano Vania, il militante del "proletariato", volentieri cantava quei versi del musicista e poeta argentino Atahualpa Yupanqui, cantore degli Indios e dei dannati della terra, che aveva inserito anche in PLANETOPOLIS: "prima esser uomo, poi poeta". Anche in questa direzione andrà riletta e ripensata e "riscritta" la sua opera. E ri-vissuta. In modi diversi e nuovi ma sempre producendo e ragionando e scrivendo e filmando e inventando e creando senza mai arrendersi al facile, all'ovvio, al noto. E ancora scrivendo e creando e ragionando e filmando e producendo e...

Yupanqui, bard of the Indians and the damned of the earth, that he also inserted in PLANETOPOLIS: "First be a man, then a poet." His work should also be reread, rethought and "rewritten" in this sense. And re-lived. In different and new ways, but always producing, reflecting, writing, filming, inventing and creating without ever surrendering to the facile, the obvious, the known. And yet again writing, creating, reflecting, filming, producing and....

Riferimenti

TOTAL TOTI, ROI DU TELEMA

Jean-Paul Fargier, «Cahiers du Cinéma», marzo 2007

GIANNI TOTI, CONVERSAZIONE (INEDITA) CON SANDRA LISCHI

Roma 6-7 giugno 1995

LA "PRODUTTIVITÀ" DEI MATERIALI IN EJZENSTEJN E DZIGA VERTOV

Gianni Toti, «Cinema & Film» n. 3, 1967

INCONTRO-DIBATTITO CON GIANNI TOTI

«Cineforum» agosto-settembre 1974

GIANNI TOTI, IN NOVECENTO. I CONTEMPORANEI

Giuseppe Zagarrìo, vol. X, Marzorati Milano 1979

TRA LETTERATURA E VIDEOARTE. I SALTI POLIGRAFICI DI GIANNI TOTI

S. Moretti, relazione inedita, Scuola Normale Superiore, Pisa 2006

EL POETA

Atahualpa Yupanqui

References

"Total Toti, roi du Telema"

Jean-Paul Fargier, CAHIERS DU CINÉMA, March 2007

"Gianni Toti, unpublished conversation with Sandra Lischi"

Rome, June 6-7, 1995

"La 'produttività' dei materiali in Ejzenstejn e Dziga Vertov"

Gianni Toti, CINEMA & FILM, no. 3, 1967

"Encounter-debate with Gianni Toti"

CINEFORUM, August-September, 1974

"Gianni Toti, In Novecento"

Giuseppe Zagarrìo, I CONTEMPORANEI, vol. X, Marzorati Milan, 1979

"Tra letteratura e videoarte. I salti poligrafici di Gianni Toti."

Silvia Moretti, unpublished talk, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2006

"El poeta"

Atahualpa Yupanqui

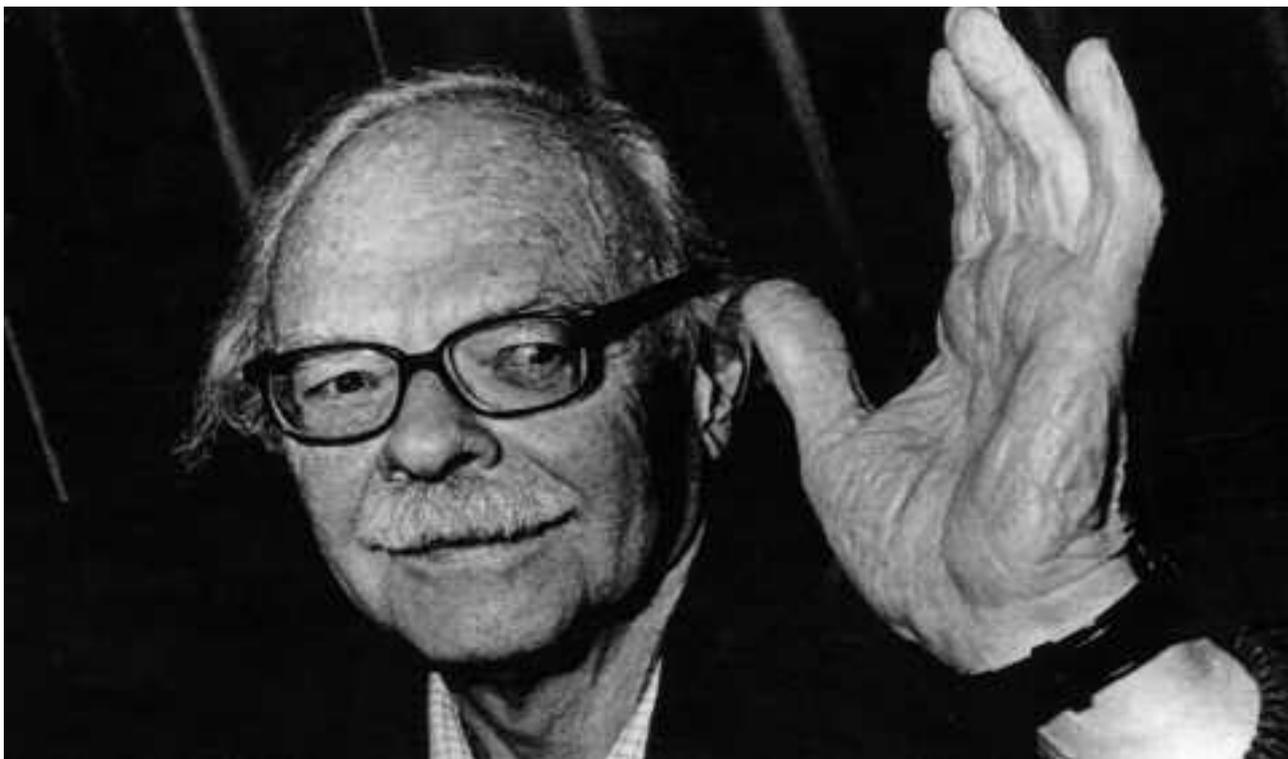
Per una critica cinegrafica

di Gianni Toti

Estratto da AA.VV., PER UNA NUOVA CRITICA. I CONVEGNI PESARESI 1965-1966, Marsilio editori, Venezia 1989, pp. 51-53, 59-60

Non esiste purtroppo, già raccolto e ordinato, un corpus di materiali critici, una collezione finita e omogenea di testi scelti in base a un principio limitativo di pertinenza, rassomiglianza e differenza quale «simulacro» di oggetti osservati e studiati per offrire la possibilità di un discorso dall'interno della critica cinematografica. Né ho potuto costituirlo io stesso con facilità, come dovrebbe essere possibile, invece, mediante una pubblicazione periodica (quanto ci manca, per esempio, «Lo spettatore cinematografico», una rivista che si è chiusa, forse proprio perché era così utile, avendo per scopo quello di raccogliere i testi di critica più significativi, si badi, non i migliori seguendo tutta la gamma delle ideologie e degli interessi). Ma forse è meglio che questo «corpus» – che sarebbe necessario per una ricerca sui «sistemi di significazione» della critica attuale non sia stato raccolto perché in fondo una tavola rotonda sulla critica cinematografica, piuttosto che ridursi a una esercitazione di un metalinguaggio su un altro metalinguaggio sarà bene che discuta su certi vettori convergenti di azione per il «Cinema Nuovo» cui è intitolata questa Prima Mostra Internazionale delle Opere Prime; «prime» evidentemente, non soltanto in senso cronologico o anagrafico. Perché – è inutile spenderci forse altri discorsi

GIANNI TOTI



Towards cinegraphic criticism

by Gianni Toti

Extract from AA.VV., TOWARDS A NEW CRITICISM. THE PESARO CONFERENCES 1965-1966, various authors, published by Marsilio, Venice 1989, pgs. 51-53, 59-60

Unfortunately, there is no edited collection or complete compilation of critical essays selected on the basis of their pertinence to the subject and their similarities and differences as a "simulacra" of observations to be studied and used in discussions of film criticism. I could have easily created my own compilation and it should even be possible to do within a specialized periodical – how the LO SPETTATORE CINEMATOGRAFICO is missed, for example, a magazine that folded perhaps precisely because it was so useful, gathering as it did the most important, not only the best, critical texts covering the whole gamut of ideologies and interests.

However, perhaps it is better that such a "body" of work – which would be needed for any kind of research into the "systems of significance" in film criticism today – has not in fact been produced. Instead of any round table discussion becoming an exercise in semantics where one meta-language is used to describe another, it would be better to debate the converging paths of the "New Cinema" at this first International Festival of New Cinema [the Italian title of the Pesaro Film Festival] – obviously "first" not purely in terms of age or chronology. It is pointless for us to collect more articles and accumulate further data – we know all the statistics already – because the current situation in the world of film (and hence in film criticism) is more than problematic. We are still wasting time repeating warnings that fail



GIANNI TOTI e ALBERTO GRIFFI

o accumulare altri dati e cifre (li conosciamo tutti all'ingrosso) – la situazione del cinema (critica compresa, quindi) è più che problematica, e siamo ancora fermi alla ripetizione degli allarmi che non riescono ad allarmare come dovrebbero – segno che la segnaletica d'allarme è mal impostata, forse. La situazione del cinema è grave, e parlo di tutto il cinema, non solo di quello italiano – nonostante le contemporanee e malinconiche discussioni in Parlamento. A settant'anni da quella serata storica al Salon Indien du Grand Café al numero 14 del Boulevard de Capucines quando per la somma di un franco uno strano nuovissimo pubblico scoprì «l'immagine animata», mentre il cinema italiano continua ad allarmarsi, e quindi a non allarmarsi veramente, nel più vicino e simile mercato cinematografico, in Francia, Monsieur Paul Reverdy, Ispettore delle Finanze, a una precisa domanda del suo Ministro sulla possibilità di sopravvivenza del cinema nazionale (dopo la constatata defezione di tre quarti degli spettatori) ha risposto che «con quarantasei milioni di abitanti aventi un tenore di vita elevato, e di conseguenza *des loisirs variée* (cioè una varia disponibilità di utilizzazione del tempo libero), il mercato interno francese è, per l'industria cinematografica, un mercato ristretto. In queste condizioni non ci si può nascondere che «il mantenimento di una produzione nazionale costituisce una forma di lusso». Nella misura in cui questa produzione perde la sua redditività naturale, il problema che si pone alla collettività è di sapere se essa accetta o no, sia per la via fiscale (alleggerimenti) sia per la via del bilancio (sovvenzioni dirette o indirette), di sostituire i capitali privati mancanti. Questa scelta è finanziaria e culturale, dunque politica...». E la frase «il mantenimento di una produzione nazionale costituisce una forma di lusso» era sottolineata nel testo del rapporto dall'autore

to be heeded, perhaps a sign that such warnings are not properly formulated. The situation is serious, not only in Italy (notwithstanding the rather gloomy discussions currently taking place in Parliament) but in the film world as a whole. Seventy years after the historic evening at the Salon Indien in the Grand Café, situated at 14 Boulevard de Capucines, where while Italy continued to be in a state of semi-alarm for the price of one franc a strange, new audience discovered the "moving image" in France – the nearest and most similar film market to ours – a finance inspector called Paul Reverdy answered a specific question from his minister on whether or not the French film industry could survive following the defection of three-quarters of the audience. Reverdy replied that, "with forty-six million inhabitants enjoying a higher quality of life, and consequently having a variety of ways to spend their leisure time, in terms of the film industry the French national market is a restricted one. In this situation it is impossible to hide that 'maintaining national production constitutes a form of luxury.' As this kind of production loses its natural profitability, the community as a whole has to face up to the problem of whether or not to accept the situation, and either provide tax incentives or budgetary subsidies to make up for the lack of private investment. This is a cultural and economic choice, and therefore political." The author actually underlined the phrase "maintaining national production constitutes a form of luxury" in the original report, proof of how a modern capitalist state can cold-bloodedly plan the destruction of one of its most important forms of cultural production. Evidently, cinema is not yet considered in the official spheres of our northern neighbor (mothers-in-law and daughters-in-law know these things), and it is not even considered in the publishing world (which, at least as far as schools go, has a permanent, built-in justification for whatever it does): if it is not profitable, it cannot be justified.

stesso: il che dimostra come uno Stato capitalistico moderno possa a sangue freddo prospettarsi la disparizione di uno dei rami più importanti del suo sistema di produzione culturale. Il cinema, evidentemente, non viene ancora considerato dalle sfere ufficiali di questo nostro vicino Paese (le suocere e le nuore intendano) neppure al livello dell'editoria (che, almeno per quanto riguarda la scuola, ha una sua giustificazione permanente e ineliminabile): se non dà profitto, non si giustifica. Il cinema, d'altra parte, è veramente in crisi e il fenomeno, – anche soltanto a stare alle dichiarazioni dei fratelli Siritzky padroni di un circuito importantissimo che viene aggiornato come alternativa agli altri *loisirs* moderni (campagne di cortesia, gare di comfort, combinazione di divertimenti, ecc.), e che quindi reagisce – è irreversibile. Gli spettatori diminuiscono e l'aumento degli incassi è illusorio perché fondato su comparazioni tra elementi non omogenei (le entrate del passato e quelle attuali comparate come se i sistemi di accertamento e controllo ufficiale fossero gli stessi fra il 1938 e il 1956). Il cinema è ormai un affare mondiale, e solo l'accertamento e la concentrazione oligopolistica sembra consentire per ora margini di crescita quantitativa (nuovi mercati, Paesi sottosviluppati cinematograficamente ecc.). Come il teatro si è avviato alla sua fase *boulevardière*, così sta avvenendo per il cinema, aggredito concorrenzialmente dagli altri mezzi di impiego del tempo libero, così che da una parte abbiamo l'estremo del cinema da *boulevard*, e dall'altro estremo il cinema intellettualistico, il *cinema parallelo*, con – al centro – il cinema della volgarità per bassi appetiti di massa e per il nuovo mercato giovanile. Il cinema e il pubblico vanno in maschera, «giocano a nascondarella», come ha detto Alain Resnais: «ci sono tipi di pubblico e tipi di film che non si incontreranno mai, e proprio quando il pubblico si dimostra non più un consumatore generico, ma sceglie i suoi prodotti (anche questa è una delle cause di crisi), perché non si è ancora trovato il modo di fornire la gente degli elementi d'informazione indispensabili, cioè quelli rispondenti alla realtà: la pubblicità tende ormai al suo controfine: fa credere al pubblico che va a vedere un prodotto diverso da quello che si proietta. E la critica...». Puntini puntini. Riempiamo questi puntini puntini, se possiamo. La critica non ha ancora scelto nella stragrande maggioranza la soluzione che offre alla crisi: *cinema di massa* cioè risoluto appoggio alla cultura di massa «perché solo dal pubblico del cinema di massa si potrà selezionare il pubblico sufficiente e necessario per creare la base culturale del nuovo cinema» (come diceva Gramsci per la letteratura, parlando del suo rapporto con quella d'appendice); oppure *cinema diversificati* per pubblici differenziati; oppure *cinema di massa e cinéma d'élite* (con conseguente autocensura economica che si aggiungerebbe a quella politica e a quella culturale, quella cioè del diseguale sviluppo delle conoscenze linguistiche cinematografiche) ... Eppure è importante che i critici cinematografici scelgano, che si rendano conto della crisi per esempio, in tutte le sue implicazioni socio-ideologiche. Per esempio, sempre in Francia, dove le cose vanno peggio che da noi e la crisi ci precede di qualche passo, il Ministro degli affari culturali e il Centro Nazionale della Cinematografia Francese hanno fatto realizzare alle Società di Economia e di Matematica Applicata una inchiesta in mezzo al pubblico sulla situazione e le prospettive della frequenza al cinema,

On the other hand, cinema is experiencing a genuine crisis and the phenomenon – even evident in the actions of the Siritzky brothers, owners of one of the largest theatre chains, as they try to market their business as an attractive alternative to other modern pastimes, providing free champagne, comfortable surroundings, different types of entertainment and the like – is irreversible. Today's audience is getting smaller and the increase in box office takings is just an illusion based on evaluating non-homogeneous elements (past earnings and current box office income are directly compared as if the methods of official data gathering have not changed one jot from 1938 to 1956). Cinema is now a global business and only verification and oligopolistic concentration seem to allow for any significant margin of growth at the moment (in new markets and in countries underdeveloped in terms of film, etc.).

Just as the theatre took to the streets in the form of boulevardière, the same is now happening to cinema, threatened as it is by competition from other leisure activities, where we have commercial cinema on one side of the divide and intellectual cinema on the other, running parallel to each other, with commercial films catering to the crude appetites of the lowest common denominator of the masses and the new youth market in the middle. As Alain Resnais said, films and audiences wear masks, "playing hide-and-go-seek. There are types of audiences and types of films that never meet, and even when the public appears to be less interested in generic consumption and more discerning in its choices (another one of the reasons behind the current cinema crisis), a way has still not been found to give people the indispensable information they need, the data corresponding to reality. Current advertising tends to mislead the audience, to make the viewer think they are going to see a very different film from the one actually being shown on the screen. And film criticism... ." Dot, dot, dot. Let us fill in those dots, if we can.

For the most part, film criticism has not yet suggested a way out of the current crisis: whether it be firmly supporting movies for the masses and the concept of popular culture, "because only the audience for commercial films is large enough to create a cultural base for the new cinema" (as Gramsci declared about literature when talking about his relationship with the serial story). It could even be supporting different films for different audiences; or a combination of films for the masses and those for the cultural elite (with the resulting economic self-censorship, to which could be added political and cultural control and an imbalance in the development of cinematographic languages).

Yet it is important for film critics to make a choice, for them to recognize all the socio-ideological implications of the crisis. For example, in France, where things are worse than in Italy and where the crisis is further advanced, the Minister of Culture and the National Film Center requested the Society for Economics and Applied Mathematics to conduct a public survey into the current state of cinema-going and its future possibilities. The poll revealed that there has been an increase in the different ways to kill time, but that the actual time to kill has decreased. In other words, the research showed an insufficient amount of time "for living," while also indicating that cinema no longer has the virtual monopoly on public entertainment; it is not the physical and physiological kind of habit it used to be, the drug of the masses (although, clearly, it was never that alone). There are other factors to be considered regarding the crisis and they are not purely to do with the cinema, but also touch on the cultural and psychological life of the country itself.

e si è scoperto che *aumentano i mezzi per uccidere il tempo, ma diminuisce il tempo da ammazzare*. In altre parole, l'insufficienza del tempo «per vivere» insieme al fatto che il cinema non esercita più il quasi monopolio delle distrazioni popolari, non è più quella specie di abitudine fisio-psicologica che era diventata, la droga di massa (non è stata mai solamente questo, beninteso), sono altri elementi della crisi del cinema, però non riguardano più soltanto il cinema, ma la stessa vita culturale e psicologica della nazione. In sostanza, il pubblico oggi si è fatto del cinema un'immagine che non lo stimola più come prima, e il cinema conserva un'immagine del pubblico che è superata dalle nuove tendenze di consumo dell'esistenza quale prodotto totale, mercificazione, reificazione ed estraniamento totalizzante. La critica, nel mezzo, dovrebbe riuscire a migliorare le due immagini o avvicinarle, metterle a fuoco; ma finora non ci è riuscita, anzi...

(...) Ma il cinema oggi risponde ancora a una concezione macroscopica e ingenuamente romanzesca del divenire sociale. Per questo i suoi «generi» si riducono al solo genere romanzesco ottocentesco, e non si è andati al di là di quel passo – che pure la critica segnalò sporadicamente fondamentale – consistente nella scoperta della microscopia dei movimenti esterni, del *primo piano* come nucleo della figurazione di un nuovo linguaggio da applicare ai movimenti interiori, ai meccanismi della coscienza, all'interiorizzazione dello spettacolo o alla trasformazione in spettacolo della vita interiore dell'uomo. Non sappiamo ancora quando sfuggiremo a questa specie di legge poetica che sembra inclusa nella regola del successo commerciale, che può essere decretato soltanto da decine di milioni di persone ai più diversi livelli di cultura e di sensibilità (il successo del cinema è paragonabile al successo di un'opera che dev'essere fruita attraverso le epoche, da diverse umanità, come per mezzo di viaggi nel tempo), ma è certo che siamo ancora nella fase della medicina emotiva visuale distribuita in dosi da cavallo a una umanità che aveva bisogno di un rimedio d'urgenza contro l'eccessiva strumentalizzazione della ragione, e ne prendeva in dosi di un'ora e mezzo di inibizione e di ipnosi ininterrotte. In un'epoca di pianificazioni generali, di tipificazione di mentalità, l'antidoto culturale è stato così grossolanamente poetico, ha seguito le regole della volgarizzazione e della standardizzazione emotiva, delle nevrosi collettive. La critica ha reagito al meccanismo e ai suoi automatismi come ha potuto, ma il suo metalinguaggio è rimasto invischiato nelle stesse remore del linguaggio, mentre doveva cominciare dal rinnovamento dei suoi stessi strumenti di analisi cinematografica, cominciare dai cinegrammi come segni linguistici, dalla semiologia, dallo studio delle strutture linguistiche del cinema. Noi stessi dovremmo cominciare, o ricominciare di qui. La antropologia strutturale ci ha dimostrato che tutto è sistema di segni e di significati secondi. Anche questo Festival, anche questa «Prima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema» è un sistema di segni. Il titolo per esempio che, nella sua denotazione apparentemente semplice come quella di Mostra Internazionale del Nuovo Cinema sottintende una connotazione di tendenza culturale. Non si tratta di cinema nuovo in senso temporale, e le denominazioni, i messaggi pubblicitari, gli inviti, le iniziative collaterali, le tavole rotonde, i

Basically, today's audience has a less exciting vision of film than it had before, and the cinema industry has conserved an old-fashioned image of its public, superseded by new and totally alienating trends reducing life to a consumer product, to merchandising, suffering from overwhelming reification and alienation. For its part, film criticism should be able to improve these two images or at least bring them closer together and into focus. Up to now, however, that has not happened, in fact quite the contrary.

(...) *But cinema today is still responding to a macroscopic and naively romantic conception of its social future. This is why its "genres" can be reduced to those found in eighteenth-century novels, and why it has never been possible to go beyond that – something even occasionally pointed out by film critics. This is consistent with the discovery of meticulously examined external influences, of the close-up as the core way of representing a new language to apply to interior movements, to the mechanisms of the conscience, to the interiorization of entertainment or the transformation of man's inner life into entertainment. We still do not know when we will be able to escape this sort of poetic rule that seems to be part of the formula for commercial success, something that can only be granted by tens of millions of people from diverse cultural backgrounds and differing sensibilities (the success of film is comparable to the success of a work that has come to fruition over centuries, by way of diverse populations, as if by time travel). However, it is certain we are still in the phase of distributing visual emotional medicine in huge doses to a population that urgently needed a remedy against the excessive exploitation of reason, taking its treatment in 90-minute doses of immobility and an uninterrupted state of hypnosis.*

In an era of ubiquitous planning and standardized thinking, the cultural antidote was thus clumsily poetic, following a path of vulgarity, the standardization of emotion and collective neurosis. Film criticism reacted to the process and its automatism as best it could, but its meta-language was clouded by the same linguistic obstacles, whereas it should have begun with the renewal of its own methods of critical analysis, starting with the actual film frame itself as a linguistic sign, with semiotics, with the study of the linguistic structure of cinema. We should start or, rather, start over from here. Structural anthropology teaches us that everything is a system of signs and secondary meanings. As is this festival, even this first Pesaro Film Festival is a system of signs. Even its apparently simple title, the International Festival for New Cinema, bears an underlying connotation of a cultural trend. It is not a question of debut cinema in a temporal sense: at the end of the day the names, advertising, invitations, extra initiatives, round table discussions, well-known guests, hospitality offered, the spin-off products and the films themselves are all signs, rituals and protocols.

This festival, for example, signifies a certain ambition and a certain hope. A belief in the "new" purely because it is "new," because it is "first," riskily professing to provide a "verification" of "original undercurrents and the desire to renew both content and language." Thus, the festival both stands for and communicates something. It communicates the start of an initiative, telling us about work accomplished and work still to be done. Does this mean cinema is having a "makeover"? Or that it needs a "makeover"? If signs of "stirrings of renewal in cinematographic language" are to be found, does it mean for example that this ferment has already been verified? Perhaps however, these signs need to be identified first and verified later. If this festival

personaggi invitati, l'ospitalità stessa, i gesti e i modi, gli oggetti, i film stessi alla fine sono tutti segni, riti, protocolli. Questa Mostra, per esempio, significa una certa ambizione e una certa fiducia. Crede nel «nuovo» anche soltanto perché è «nuovo», perché è «primo» e pretende rischiosamente a una «verifica» dei «fermenti originali e della volontà di rinnovamento nei contenuti e nel linguaggio». La Mostra comunica e significa, insomma. Comunica un'iniziativa, ci informa di lavori compiuti e da compiere. Significa che il cinema si fa «nuovo»? O che deve farsi «nuovo»? Se qui si verificano i «fermenti del rinnovamento linguistico» vuol dire, per esempio, che questi fermenti sono già stati riscontrati? Oppure ne identificheremo qui soltanto qualcuno e la verifica verrà dopo? Ma se questa Mostra si farà ogni anno, il cinema che qui vedremo sarà «nuovo» ogni anno nel senso polemico e programmatico evidentemente implicito nella ragione del suo titolo? È, questo, possibile?

becomes an annual event, will the kind of cinema we see here be "new" every year, both in the controversial and the programmatic sense implicit in its title? Is all this really possible?



Bio-filmografia

Gianni Toti (Roma, 1924-2007) è stato uno dei più importanti esponenti dell'avanguardia letteraria italiana nel secondo dopoguerra, cui ha dato il suo apporto del tutto originale con racconti, romanzi, poesie, saggi; attività cui si sono poi sommate scritture per il teatro, per il cinema, per canzoni e una grande quantità di traduzioni da varie lingue di testi scoperti in varie parti del mondo. Partigiano a vent'anni durante la Resistenza, a Roma, poi giornalista de «L'Unità», inviato speciale in tutto il mondo, Toti è stato anche regista cinematografico e negli anni Ottanta si è accostato al video, diventando uno dei protagonisti della breve stagione della sperimentazione elettronica in RAI e uno dei più importanti e amati videoartisti a livello internazionale. Impossibile riassumere le sue attività giornalistiche (da «Vie Nuove» a «Il Lavoro»), editoriali (la rivista «Carte Segrete», varie collane di libri: la più recente quella de «I Taschinabili» per Fahrenheit, Roma), cinematografiche (film, sceneggiature, ideazioni e collaborazioni per riviste e festival, da Porretta a Pesaro, i CINEGIORNALIBERI con Zavattini...); le amicizie con artisti, scrittori, protagonisti della politica internazionale, i contributi a grandi e piccole manifestazioni culturali in Italia e nel mondo. Il suo ultimo libro, del 2006, è la raccolta di racconti INENARRAVIGLIE; il suo ultimo "videopoema" è LA MORTE DEL TRIONFO DELLA FINE, del 2002. Negli ultimi anni aveva lavorato col video prevalentemente in Francia, al Centre International de Création Vidéo di Montbéliard-Belfort e a Marsiglia (ma anche in residenza artistica al PRIM di Montréal in Canada), ottenendo numerosi premi e riconoscimenti. Sostenitore della necessaria alleanza fra avanguardia politica e avanguardia artistica, "coSmunista" non pentito, creatore di neologismi, intellettuale allo stesso tempo rigoroso e inventivo, polemico contro le mode e le approssimazioni culturali, teorico e pensatore delle arti e del linguaggio, Toti ha lasciato un'eredità diffusa e generosa anche in una miriade di incontri, dibattiti, lezioni universitarie, colloqui e iniziative: tracce profonde di cultura reale e viva, di pensiero coraggiosamente "differente", di impegno sociale lucido e attento, di fraterna e leale attenzione all'altro.

Film

CINÉ-TRACTS, CORTISSIMIMETRAGGI (1968-1969), CHI HA PAURA DELLA CECOSLOVACCHIA (1969), CINEGIORNALIBERI (1968-69, CM), LENIN VIVO (1970, MM), E DI SHAÛL E DEI SICARI SULLE VIE DA DAMASCO (1973), ALICE NEL PAESE DELLE CARTAVIGLIE (1980, MM)

TV

LA VITA QUOTIDIANA DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE (1980, MM)

Video

PER UNA VIDEOPOESIA (1980); TRE VIDEOPOEMETTI (1981, MM); TRILOGIA MAJAKOVSKIANA (1982-83): VALERIASCOPIA (26'), INCATENATA ALLA PELLICOLA (60'), CUOR DI TELEMA (83'); L'IMMAGINARIO SCIENTIFICO (1986): L'ARNIA COSMICA (9'), ALLA RICERCA DELL'ANTICODA (14'), I RAGGI COSMICI E L'ODOSCOPIO (4'45"), DIALOGO DIGITALE DEL CORPO UMANO (27'), L'ORDINE, IL CAOS, IL PHAOS (24'30"), LA TERRA VISTA DAL CIELO (5'), CONVERSAZIONE SULLE GRANDI SINTESI (50'); SQUEEZANGEZAÛM (1988); TERMINALE INTELLIGENZA (1990, MM); MONTEVERITAZIONE OP. 000? (1991, CM); TENEZ TENNIS (1992, CM); PLANETOPOLIS (1994); L'ORIGINÉDITE (1994, CM); TUPAC AMAUTA-PREMIER CHANT (1997, MM), ACÀ NADA (1998, CM), GRAMSCIATEGUI OU LES POESIMISTES-DEUXIÈME CRI (1999, MM), LA MORTE DEL TRIONFO DELLA FINE (2002, CM)

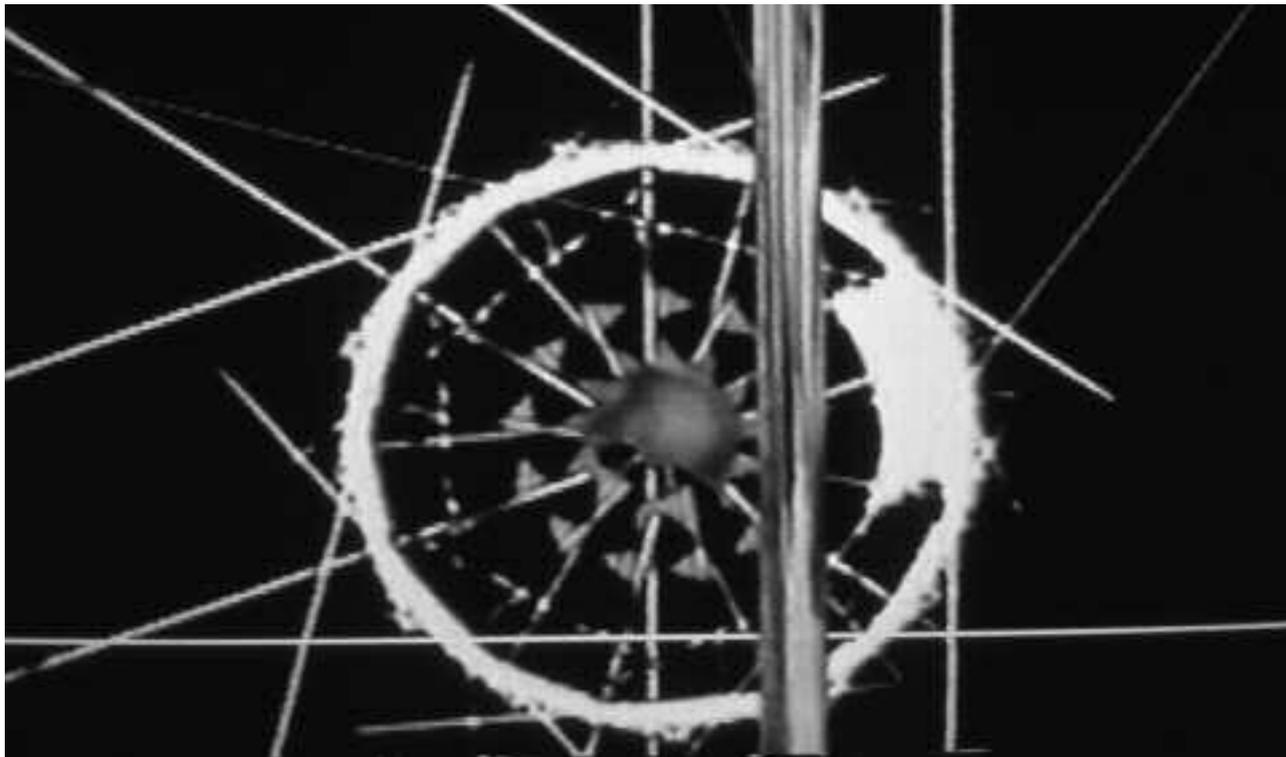
Bio-filmography

Gianni Toti (Rome, 1924-2007) was one of the most important members of the Italian post-WWII literary avant-garde, to which he contributed with highly original stories, novels, poems and essays; activities which were then joined by theatrical and cinematic writings, songs and copious translations of numerous languages of texts discovered in various parts of the world. A Resistance fighter in Rome at the age of 20, later a journalist for L'UNITÀ, as a special correspondent throughout the world, Toti was also a film director and in the 1980s moved to video, becoming one of the protagonists of RAI's brief season of electronic experimentation and one of the most important and acclaimed video artists on the international landscape. It is impossible to sum up all of his activities in the fields of journalism (from VIE NUOVE to IL LAVORO), publishing (the magazine CARTE SEGRETE, various series of books, the most recent of which was "I Taschinabili" for Fahrenheit) and film (films, screenplays, ideas and collaborations with magazines and festivals, from Porretta to Pesaro, the CINEGIORNALIBERI with Zavattini...); his friendships with artists, writers, leaders of international politics; and his contributions to cultural events large and small in Italy and worldwide. His last book, of 2006, is a collection of his stories INENARRAVIGLIE; his last "video-poem" was LA MORTE DEL TRIONFO DELLA FINE, made in 2002. In his last years he worked with video, predominantly in France, at the Centre International de Création Vidéo in Montbéliard-Belfort and in Marseilles (as well as an artist-in-residence at PRIM in Montréal, Canada), receiving wide acclaim and many awards.

A supporter of the necessary alliance between the political and artistic avant-gardes, an unrepentant "coSmunist," creator of neologisms, an intellectual simultaneously rigorous and inventive, controversial against cultural fashions and approximations, a theoretician and thinker of the arts and language, Toti also left a widespread and generous legacy in a myriad of meetings, debates, university classes, talks and initiatives: profound traces of true and alive culture, of courageously "different" thought, of lucid and attentive social commitment, of fraternal and loyal attention towards others.

TUPAC AMAUTA-PREMIER CHANT

collaborazione/collaborators: ELISA ZURLO
montaggio/editing: PATRICK ZANOLI
suono/sound: GILLES MARCHÉSI
formato/format: COLORE, B/N, MINI DV, VHS
musica/music: LES CHIMUCHINES
produzione/production: CICV PIERRE SCHAEFFER
durata/running time: 53'
origine/country: FRANCIA 1997



Il primo canto di una trilogia sugli olocausti planetari e sulle "reves-évolutions" dell'America Latina. Prende il titolo da Tupac Amaru, re Inca trucidato dai *conquistadores* nel 1572. Il suo discendente, Tupac Amaru II, guidò nel 1780 una rivolta degli indios peruviani contro gli spagnoli: fu torturato e ucciso. Nella lingua Quechua *amauta* significa "il saggio", e così fu chiamato José Carlos Mariátegui, intellettuale e leader politico peruviano morto nel 1930, uno dei più lucidi pensatori dell'America Latina. Fra metamorfosi di antichi simboli Maya, rielaborazioni di leggende e profezie di liberazione, allucinanti rappresentazioni dello sterminio degli indios e richiami all'attualità, il videopoema è un grande e commovente affresco delle lotte di liberazione che si avvale delle più avanzate tecnologie digitali per l'immagine di sintesi e tridimensionale.

The first canto of the trilogy on the planetary holocausts and the "reves-évolutions" of Latin America. The title takes its name from Tupac Amaru, the Inca king massacred by the conquistadores in 1572. In 1780, his descendent Tupac Amaru II led a revolt of the Peruvian Indians against the Spanish: he was tortured and killed. In the Quechua language amauta means "the wise one" and was the name given to José Carlos Mariátegui, the intellectual and political Peruvian leader who died in 1930, one of the most lucid thinkers of Latin America. Among metamorphoses and ancient Mayan symbols, re-elaborations of legends and prophecies of liberation, incredible representations of the slaughter of the Indians and references to the contemporary, the video-poem is a great and moving fresco of the fight for freedom, which uses the most advanced digital technologies for an image of synthesis and of the three-dimensional.

GRAMSCIATEGUI

OU LES POESIMISTES-DEUXIÈME CRI

collaborazione/collaborators: ELISA ZURLO
 montaggio/editing: PATRICK ZANOLI, MARIE-LAURE FLORIN
 suono/sound: GILLES MARCHÉSI
 musica/music: CLAUDIO MERCADO (LOS CHIMUCHINES)
 LUIGI CECCARELLI, MONIQUE JEAN
 formato/format: COLORE, B/N, MINI DV, VHS
 produzione/production: CICV PIERRE SCHAEFFER
 durata/running time: 55'
 origine/country: FRANCIA 1999



Dovevo cantare l'epopea di José Carlos Mariàtegui e di Antonio Gramsci... ho allegorizzato la questione della crisi del linguaggio contemporaneo attraverso i segni del popolo Maya e di quelli che sono stati feriti nei cinquecento anni di olocausti non solo dell'America Latina. Ed è nello spirito di questo grido, come un canto capovolto, che ho potuto cercare la poesia dell'uomo-serpente che si arrampica sulla scala delle piramidi per trasformarsi in uccello, in aquila e finalmente in uomo (se umanità esistesse, ma siamo ancora nella preistoria della specie armata e guerriera)... Il secondo grido è dunque il grido delle immagini artroniche, pitturali, sculturiste e cromatiche. La sonata in rosso maggiore è un grido della poesia elettrica...
 Gianni Toti

I needed to sing the epopee of José Carlos Mariàtegui and Antonio Gramsci... I allegorized the question of the crises of contemporary language through the signs of the Mayan people and of those who were wounded in the years of the holocausts, not only in Latin America. And it was in the spirit of this cry, like a upside-down canto, that I could search for the poetry of the snake-man who climbs the steps of the pyramids, transforming himself into a bird, into an eagle, and, finally, a man (if humanity existed, but we are still in the pre-history of the armed, warlike species)... The second cry is thus the cry of "artronic," pictorial, sculptural and chromatic images. The sonata in red major is the cry of electric poetry...

Gianni Toti

LA MORTE DEL TRIONFO DELLA FINE

collaborazione/collaborators: ELISA ZURLO
ricerche iconografiche e bibliografiche/iconographic and bibliographic research: GIANLUCA PAOLETTI
montaggio/editing: PATRICK ZANOLI
suono/sound: GILLES MARCHÉSI
musica/music: LUIGI CECCARELLI
formato/format: COLORE, B/N, MINI DV, VHS
produzione/production: CICV PIERRE SCHAEFFER, ASSOCIAZIONE CULTURALE ONDAVIDEO
durata/running time: 23'
origine/country: FRANCIA, ITALIA 2002

T
O
T
I



Dopo il canto e il grido ecco la risata beffarda e ribelle: la trilogia degli olocausti planetari si chiude con la rivolta contro la morte, le ideologie punitive, gli inganni dell'aldilà, i totalitarismi religiosi. Dal ciclo degli affreschi conservato nel Camposanto Monumentale di Pisa, Toti crea un videopoesma ispirato a Buffalmacco (il pittore) e al suo amico, Boccaccio. Danze macabre, sfilate grottesche, la figura del «pensatore macabro» e cosmico, testi poetici accompagnano questo inno alla vita, uno sberleffo al diavolaccio, una sarcastica invettiva contro i «trionfi della morte» di ogni tempo. «Il vero trionfo della morte oggi è il capitalismo», ha detto Toti. «È un lungo sogno, quello della lotta per la ragione contro i mostri dell'ignoranza e della morte. In fondo tutta la vita nostra è una lotta contro la morte».

After the canto and cry comes, at last, rebellious and derisive laughter: the trilogy on planetary holocausts closes with a revolt against death, punitive ideologies, the swindles of the hereafter and religious totalitarianisms. Starting with the cycle of frescoes preserved in the Camposanto Monumentale of Pisa, Toti creates a video-poem inspired by Buffalmacco (the painter) and his friend, Boccaccio. Macabre dances, grotesque parades, the figure of the "macabre" and cosmic thinker and poetic texts accompany this hymn to life, a sneer at the devil, a sarcastic invective against the "triumphs of death" of every era. "The true triumph of death today is capitalism," said Toti. "It is a long dream, that of the fight of reason against the monsters of ignorance and death. Ultimately, all of our lives are a fight against death".

Sandra Lischi

PLANE TOTI-NOTES

montaggio/editing: MARIE-LAURE FLORIN, MARKO MORMIL
 suono/sound: GILLES MARCHÉSI
 citazioni musicali da/musical excerpts from:
 PLANETOPOLIS di GIANNI TOTI
 formato/format: COLORE Hi8
 produttore/producer: SANDRA LISCHI
 produzione/production: CICV PIERRE SCHAEFFER
 durata/running time: 31'
 origine/country: FRANCIA, ITALIA 1997



Ritratto di un maestro e di un amico. Appunti di viaggio nel pianeta-Toti, o meglio nell'universo (nell'"infiniverso", direbbe lui) di uno dei più importanti artisti video a livello internazionale, ma anche scrittore, giornalista, partigiano, viaggiatore... Si tratta di "note". Nel senso di appunti, perché questo ritratto non ha pretese di esaustività. Ma anche nel senso di note musicali, volutamente sparse e scollegate, che possono dare la curiosità di scoprire una melodia.
 Sandra Lischi

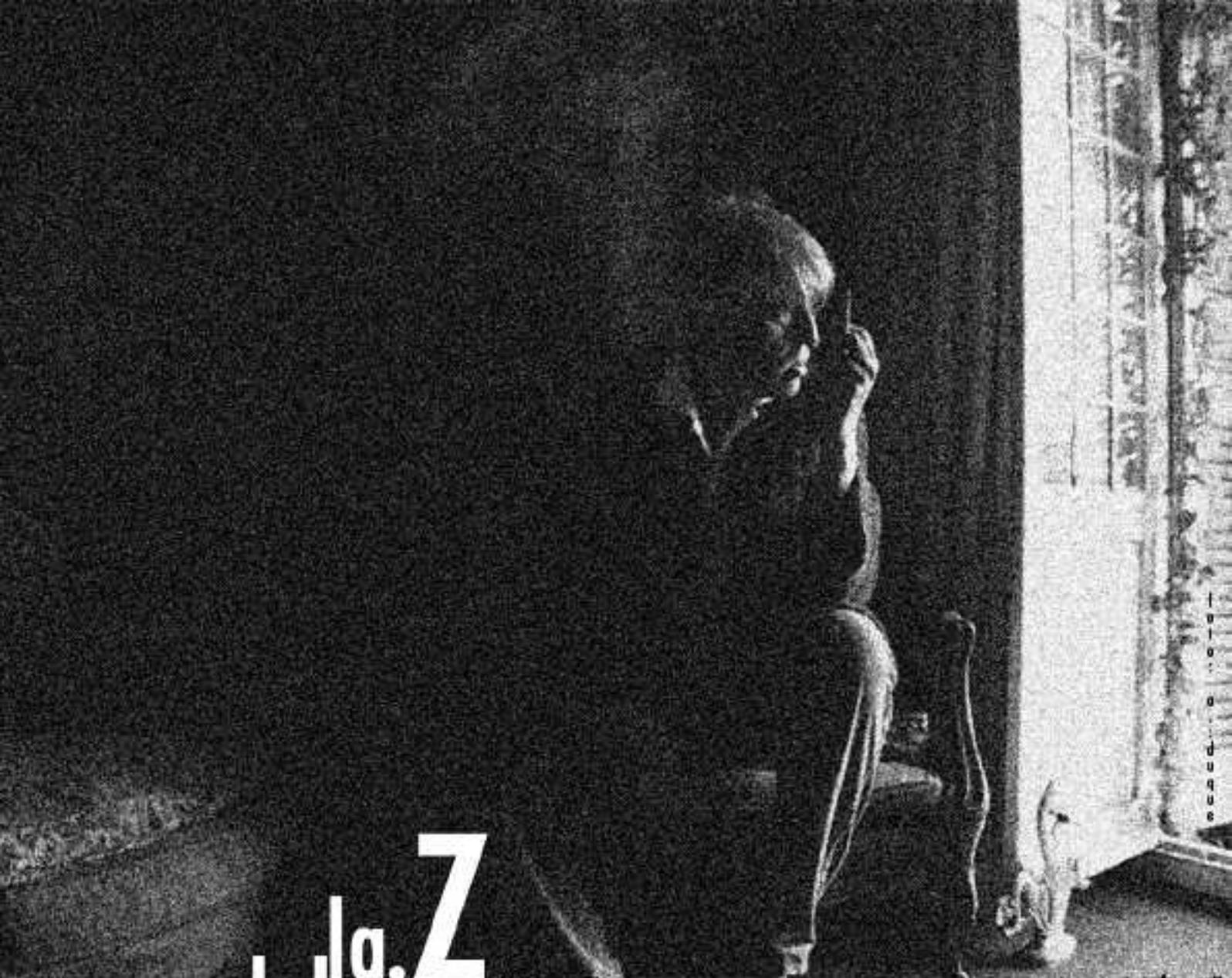
Sandra Lischi (1951, Pisa) insegna video e arti elettroniche all'Università di Pisa. Oltre che di video arte si occupa di cinema sperimentale, produzioni non narrative, cinema e video indipendente. Ha ideato nel 1985 la manifestazione "Ondavideo" a Pisa e co-dirige a Milano "Invideo". Ha pubblicato libri, saggi, articoli e cataloghi, curato mostre e collaborato con istituzioni e centri internazionali per rassegne, conferenze, attività di ricerca e formative. Ha collaborato con Gianni Toti presso il CICV-Centre de Recherche Pierre Schaeffer di Montbéliard-Belfort.

A portrait of a master and a friend. Notes from a journey on Planet Toti or, rather, universe (or "infiniverse", as he would say) of one of the most important international video artists, as well as a writer, journalist, Partisan, traveler.... These are notes because the portrait has no pretense of being exhaustive, as well as in the musical sense, purposely sparse and disconnected, which can offer the peculiarity of discovering a melody.
 Sandra Lischi

***Sandra Lischi** (1951, Pisa) teaches video and electronic art at the University of Pisa. Besides video art, she also specializes in experimental film, non-narrative production and independent film and video. In 1985 she co-founded the Ondavideo festival in Pisa and co-directs the "Invideo" in Milan. She has published books, essays, articles and catalogues, curated exhibits and collaborated with international institutions and centers on festivals, conferences, and research and training activities. She worked with Gianni Toti at the CICV-Centre de Recherche Pierre Schaeffer in Montbéliard-Belfort.*

Bibliografia/Bibliography

METAMORFOSI DELLA VISIONE (con Rosanna Albertini, ETS, Pisa 1988), IL RESPIRO DEL TEMPO. CINEMA E VIDEO DI ROBERT CAHEN (ETS, Pisa 1991), INTERVENTOTIANO PER IL MEDIALOGO, (videointervista, durante il Festival di Pesaro 1995), CINE MA VIDEO (ETS, Pisa 1996), A OCCHIO NUDO. LA SCUOLA VIDEO DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE I CAMMELLI (con Pucci Piazza, Lindau, Torino 1997), VISIONI ELETTRONICHE - L'OLTRE DEL CINEMA E L'ARTE DEL VIDEO, (edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2001), UN VIDEO AL CASTELLO (NLE, Pisa 2002), IL LINGUAGGIO DEL VIDEO (Carocci, Roma, 2005)



la **Z**
del cinema
spagnolo

retrospettiva Iván Zulueta

La Z del cinema spagnolo

di Iris Martín Peralta

Storicamente il cinema spagnolo, per condizionamenti più che noti, si è visto sempre riflesso non in correnti cinematografiche, bensì in personalità concrete, in film più o meno eccentrici. In una logica rivoluzionaria, la ragione è molto semplice: l'imposizione di un'etichetta genera una reazione contro l'etichetta stessa.

Negli anni '60, il dibattito sul realismo cinematografico era di palpitante attualità in Spagna; una discussione peraltro limitata alla concezione del cinema "reale" come una copia il più possibile aderente al desolato contesto di quel momento. È capitato, secondo logica, che gli stessi registi abbiano rifiutato di essere classificati come realisti. Tutti dichiaravano di trovarsi molto meglio nella marginalità o nell'esilio piuttosto che venire classificati negli scaffali di una cineteca corrotta: Buñuel; quelli che iniziavano come Jordà e Portabella; i produttori svegli come Borau e Torres. Sotto le direttrici di un regime moribondo che per sopravvivere a se stesso e mantenere l'egemonia metteva in scena repressivi colpi a effetto, creare in modo indipendente, clandestino e deliberatamente *underground*, significava troncarsi con la dicotomia realista/non realista, voleva dire mettersi dove portava il vento, dove si potevano varcare i limiti dell'esplorazione cinematografico-esistenziale. Militando politicamente o senza militanza, con droghe o senza droghe, studiando o cazzeggiando.

Questa Terra di Nessuno, lo spazio per un nuovo immaginario collettivo, fu immediatamente popolata da quattro capelloni che infastidivano i loro decorosi vicini proiettando film porno nelle ore piccole della notte. Provocatori di poco conto che nella Escuela Oficial de Cinematografía presentavano sceneggiature immorali e oscene. Ragazzi cattivi che elogiavano il macabro e ascoltavano musica cicolante e, per colmo di sventura, in inglese.

Iván Zulueta, la bestia strana, la Z del abbecedario, l'ambasciatore del formalismo pop; il ragazzo incantato dai titoli di coda, che amava alla pari *PSYCHO* e *MY FAIR LADY*, trovò la sua strada convertendo il cinema nel motore di ricerca della propria identità. Il cinema si vive e, come l'identità, è un collage d'immagini, un mondo di specchi e sotto-specchi riflessi: uno non riesce mai a riconoscersi come un tutto, bensì come un groviglio contraddittorio di proporzioni colossali.

Di fronte a una Spagna *unita, grande e libera* (il lemma fascista), il cinema di Zulueta resisteva all'omologazione culturale e politica con la sublimazione del frammento. Con la sperimentazione di pezzi di forma, attaccati e staccati, duplicati, triplicati, moltiplicati. Sprovvisi di una logica, causa e conseguenza. E persino, se si lavora con un giocattolo come il Super 8, spogliati di ogni narrazione.

Il cinema di Zulueta è magia, illusione, enigma; ricordi d'infanzia, meccanismo di possibilità infinite. Un viaggio che si racconta, un feticismo che si condivide, un'ossessione che si trasmette. Uno specchio nel quale ti guardi senza poter togliere lo sguardo. Un'esplorazione radicale, magnetica, influente. Una realtà che si spezza con un ARREBATO.

The Z of Spanish cinema

by Iris Martín Peralta

Historically, Spanish cinema, for conditioning that is more than known, has seen itself reflected not in cinematic trends but in concrete personalities, in films that are more or less eccentric. Within revolutionary logic, the reason is very simple: the imposition of a label generates a reaction against the label itself.

In the 1960s, the debate on cinematic realism was palpably current in Spain; the discussion was moreover limited to the conception of "real" cinema as a copy that adhered as much as possible to the desolate context of that moment. According to logic, the directors themselves refused to be classified as realists. They all declared that they felt much better on the margins or in exile rather than being classified on the shelves of a corrupt cinematheque: Buñuel; those who were just beginning, such as Joaquim Jordà and Pere Portabella; bright producers like Jose Luis Borau and Augusto Torres.

Under the directives of a dying regime that in order to survive and maintain hegemony staged purely repressive acts, creating underground films independently, secretly or deliberately meant breaking with the realist/non-realist dichotomy, going where the wind took you, where you could exceed the limits of cinematic-existential exploration. Militating politically or without militancy, with or without drugs, studying or slacking off.

This no man's land, this space for a new, collective imagination, was immediately filled by four hippies who annoyed their decorous neighbors by screening porn films in the middle of the night. Provocateurs of little account who at the Escuela Oficial de Cinematografía presented immoral and obscene screenplays. Bad guys who exalted the macabre and listened to grating music and, what is more, in English.

*Iván Zulueta – that strange animal, the Z of the alphabet, the ambassador of pop formalism, the boy enchanted by closing credits, who loved *PSYCHO* and *MY FAIR LADY* equally – found his path converting cinema into the search engine of his own identity. Cinema is to be lived and, like identity, is a collage of images, a world of reflected mirrors and sub-mirrors: one can never recognize oneself as a whole, but as a contradictory entanglement of colossal proportions.*

Before a united, great and free Spain (the Fascist lemma), Zulueta's films resisted cultural and political homologation with the sublimation of the fragment. With the experimentation of pieces of form, attached and detached, doubled, tripled, multiplied. Devoid of a logic, cause or consequence. And even, when working with a toy such as the Super 8 camera, stripped of any narrative. Zulueta's films are magic, illusion, enigma; childhood memories, a mechanism of infinite possibilities. A journey that is recounted, a fetishism that is shared, an obsession that is conveyed. A mirror in which you gaze at yourself unable to turn away. A radical, magnetic, influential exploration. A reality that is shattered with RAPTURE.

eppur si muove

Incontro con Iván Zulueta

Nel corso di alcune giornate del luglio 2002, Iván Zulueta, Virginia López Montenegro e Begoña del Teso hanno chiacchierato in compagnia di Bongo, un giovane esemplare di boxer. La conversazione integrale è stata pubblicata in *IVÁN ZULUETA: IMAGEN-ENIGMA*. Offriamo qui qualche frammento che, come pezzi di un puzzle, come campi sconnessi catturati da una Super8, vengono lanciati in aria per essere colti... al volo. A Villa Aloha, la casa di Iván Zulueta a San Sebastián, la conversazione inizia quando in televisione appaiono i titoli di coda di *STRADE PERDUTE* di David Lynch.

SEC 0/ALOHA/INTERNO/POMERIGGIO

B.T: Quando ti sono iniziati a piacere i titoli dei film?

I.Z: Veramente... da tutta la vita.

B.T: Saul Bass.

I.Z: L'anno che sono andato a New York. Nel '64. Era il tempo di *QUESTO PAZZO, PAZZO PAZZO, PAZZO MONDO* (Stanley Kramer, 1963). In Cinerama. E a Broadway. Dovevo vederlo. Chi c'era prima, *LA DONNA CHE VISSE DUE VOLTE* (Alfred Hitchcock, 1958)?

and yet it moves

A conversation with Iván Zulueta

*Over the course of several days in July 2002, Iván Zulueta, Virginia López Montenegro and Begoña del Teso chatted in the company of Bongo, a young dog, a boxer. The entire conversation was published in *IVÁN ZULUETA: IMAGEN-ENIGMA*. We offer several excerpts here, like pieces of a puzzle, like disconnected shots captured by a Super 8 camera, that are tossed into the air to be seized...quickly. At Villa Aloha, Zulueta's house in San Sebastián, the conversation begins when the closing credits of David Lynch's *LOST HIGHWAY* appear on television.*

SEC 0/ALOHA/INTERIOR/AFTERNOON

B.T: When did you start liking film credits?

I.Z: Actually... my whole life.

B.T: Saul Bass.

I.Z: The year I went to New York. 1964. It was the time of *It's A MAD MAD MAD MAD WORLD* (Stanley Kramer, 1963). In Cinerama. And on Broadway. I had to see it. What was there before, *VERTIGO* (Alfred Hitchcock, 1958)?

IVÁN ZULUETA



B.T: Anche ANATOMIA DI UN OMICIDIO (Otto Preminger)

I.Z: Ma non in particolare per i titoli, bensì per l'aspetto grafico. Che epoca! I manifesti di ÉXODUS e BONJOUR TRISTESSE (Otto Preminger, rispettivamente 1961 e 1958) ... Io nel festival applaudii i titoli di testa di LA DONNA CHE VISSO DUE VOLTE. Perché il pubblico capisse che andavano applauditi. Quelli di 007 – MISSIONE GOLDFINGER (Guy Hamilton, 1964) mi ricordo che erano della serie "non posso resistere a questo". Li ho visti a Madrid. Incredibili, incredibili. Continuano a sembrarmi il massimo.

SEC 1/IVAN SI ACCOLTELLA IN A MALGAM A/INT. NUVOLOSO

B.T: Pensavi a PSYCHO (Alfred Hitchcock, 1960) quando ti uccidi in A MALGAM A? Da una parte ti accoltelli come se fossi la Leigh, dall'altra però la tua immagine nei vetri sembra quella della madre di Norman.

I.Z: Certo, perché PSYCHO mi ha segnato fino a livelli insospettabili. Ma tenete presente che non si tratta di un suicidio. È una cosa da ridere. In realtà ciò che mi piace di meno, e da sempre, di PSYCHO è proprio la scena della doccia. Ieri ho riletto un po' il libro di Truffaut per vedere se diceva qualcosa di più, invece no, si parlava solo di quanto tempo è stato necessario per girare quella scena. Si è detto che non è stata girata da Hitchcock ma da Bass. Per il fatto di essere stata raccontata con tante inquadrature... va contro il tono del film, con campi lunghi, sostenuti. Nessuno si sarebbe spinto in quell'alluvione. E c'è da notare che tutti dicono di capire quella sequenza, ma tra le tante altre c'è n'è una molto strana in cui si vede il coltello fermo sulla pancia, senza entrare né uscire. Mi chiedo perché è stato lasciato nel montaggio dove, naturalmente, non vi è nulla di accidentale. A dimostrazione che si tratta di finzione o, chissà, con un'intenzione poetica o inconfessabile.

SEC 2/MANSARDA DELLA CASA DI DORIAN GRAY/BUIO

B.T: Hai detto di aver provato una sensazione di frustrazione durante la proiezione dei tuoi Super 8 al Principal di San Sebastián.

I.Z: Sono pieni di limiti perché venivano realizzati quando, come e con chi si poteva...

V.L.M: Ma non ti scordare che è così che si fanno. E da essi esce ARREBATO. Sono Super 8 caserecci. Per questo va bene che siano fatti così. Fa parte dell'incanto...

I.Z: No, certo, è importantissimo, ma nel momento in cui iniziano a trasformarsi un po', non so come dirlo, in qualcosa di pubblico che la gente considera premeditato... In realtà, li realizzavamo per divertirci nel farli e perché coloro che li avevano realizzati si divertissero molto nel vedere cosa io avevo aggiunto. Dopo senti la necessità che tutto questo si articoli in maniera migliore e che entri il racconto. Perché, lo capirai, la tensione narrativa di MI EGO ESTÁ EN BABIA è quella che Dio vuole dargli ogni volta che viene proiettato... Questo credo di averlo sempre avuto chiaro in testa. Ci sono campi lunghi con Will More che cammina, inquadrature che nessuno farebbe in Super 8.

B.T/V.L.M (ironicamente): Sarebbe terribile in Super 8...

I.Z: Beh sì, è un merito perché era un caos. Sono arrivato a usare lo zoom, che mi sembra un'autentica aberrazione perché non c'è nessuno che attraversa lo spazio schiacciandolo, voglio dire, che attraversi tre dimensioni. Ma

B.T: Even ANATOMY OF A MURDER (Otto Preminger, 1959)...

I.Z: Not so much for the credits but the graphics. What an era! The posters of EXODUS and BONJOUR TRISTESSE (Otto Preminger, 1961 and 1958 respectively)... At the festival I applauded the opening credits of VERTIGO. So that the audience would understand that they should be applauded. I remember that those of GOLDFINGER (Guy Hamilton, 1964) were of the "I can't resist this" series. I saw them in Madrid. Incredible, incredible. I still think they're the best.

SEC 1/IVAN STABS HIMSELF IN A MALGAM A/CLOUDY INTERIOR

B.T: Were you thinking of PSYCHO (Alfred Hitchcock, 1960) when you killed yourself in A MALGAM A? One the one hand, you stab yourself as if you were Leigh, on the other, your image in the window looks like Norman's mother.

I.Z: Of course, because PSYCHO marked me on unimaginable levels. But keep in mind that it's not a suicide. It's meant to make people laugh. Actually, what I've always liked least of all in PSYCHO is the shower scene. Yesterday I re-read some of Truffaut's book to see if it says something more, but it doesn't, they speak only of how much time it took to shoot that scene. They say it wasn't shot by Hitchcock but by Bass. For the fact that it was shown with numerous shots... it goes against the tone of the film, with long, sustained shots. No one would have attempted something like that. And it should be noted that everyone says they understand that sequence, but of the many others there's a very strange one in which the knife is seen inert on her stomach, it doesn't move in or out. I wonder why it was left in the editing, in which naturally nothing is random. To demonstrate that it's fake or, who knows, that its intentions were poetic or unnamable.

SEC 2/LOFT IN DORIAN GRAY'S HOUSE/DARK

B.T: You said you felt a sense of frustration during the screening of your Super 8 films at the Principal in San Sebastián.

I.Z: They're full of limitations because they were made when, how and with whomever possible...

V.L.M: Don't forget that that's how they're made. And ARREBATO came out of that. They're homemade Super 8 films. So it's fine that they're made like that. That's their charm...

I.Z: No, of course, it's very important, but the moment that they start to transform a bit, I don't know how to put it, into something public that people think is premeditated... Actually, we made them to have fun making them and so that those who made them had fun seeing what I added. Afterwards I felt the need for all that to be articulated in the best possible way and that it become part of the story. Because I understood that the narrative tension of MI EGO ESTÁ EN BABIA is that which God wants to give its each time it's screened... I think that was always clear in my mind. There are long shots of Will More walking, shots that no one would have done in Super 8.

B.T/V.L.M (sarcastically): That would be terrible in Super 8...

I.Z: Well, yes, it's an achievement because it was chaos. I even ended up using the zoom, which seems like a true aberration to me because no one can traverse space by compressing it, I mean three dimensions. But I used it because with Super 8, which is so difficult to use, and so small, there is no other way to draw closer to things and the editing is impossible. Like sound. Everything has to be good on the first take. This and sometimes complicity, like the blow you feel with Lynch. Suddenly, after he's

l'ho usato perché nel Super 8, così difficile, così piccolo, non c'è altra maniera di avvicinarsi alle cose e il montaggio è impossibile. Come il suono. Tutto deve essere buono alla prima. Questa è a volte la complicità, come la sintonia che provi con Lynch. Così all'improvviso, con il film finito di girare, lui si accorge che ha una cosa "uummmmh" e allora la risolve con quattro sparate, con quattro campi di un incendio che nessuno sa dov'è scoppiato. E con il suo compositore Badalamenti alle spalle tutto diventa straordinario. Ma non spiega nulla della storia. È uno sbaglio. Gli toglie emozione. Ti distanzia. E io adoro i FILM FILM.

SEC 3/PERCORSI DI ASCOT/ESTERNO MOLTO LUMINOSO

B.T: **Definisci i "FILM FILM".**

I.Z: C'è il mio passaggio per la "Escuela de Cine"...

V.L.M: **Con in mezzo Borau.**

I.Z: Sì con Borau. Come sai, ho ricevuto... lezioni. Anche se le cose le sapevo già prima, perché mi è sempre piaciuto di più il cinema americano. Non so, non c'è nulla come un campo lungo. Con tutto il mondo al suo posto e con tutti che fanno quello che gli spetta, entrando e uscendo nel momento giusto. Tutto perfetto. E la macchina da presa non si muove, sta lì, tranquilla, come ciò che si dice succede tra il toro e il torero. Perché sembra che non ci si fidi del ritmo interno della scena. Si pensa che cambiando da un campo all'altro tutto si animi.

B.T: **E non è così?**

I.Z: A volte sì, certo. Però passare da un campo a un altro uguale ma da un altro lato, non serve a niente. C'è il timore di vedere cosa succede davanti alla mdp e tutto viene camuffato con un tiiiiitttiii ripreso molto dall'alto. Come in MOULIN ROUGE (Baz Luhrmann, 2001). Tutto molto frammentato, spezzato.

B.T/V.L.M (sorrisi complici)

I.Z: State pensando ai miei Super 8, tutto precipitoso, chiaro. Ma in questo c'è un equivoco. Ciò che più mi piace è giungere all'altro lato, al campo lungo. Credo che questo si noti molto bene in ARREBATO. A me ciò che quasi più mi piace è quando Cecilia si chiede se vuoi questo o quello e prende il vassoio e il momento dura e dura e tutto è molto tranquillo e si vede molto bene. Oh che piacere!

B.T: **Questa è da classico spinto.**

I.Z: Perché parliamo tutto il tempo di cinema americano, del cinema industriale (...). Ma ci sono molti altri cinema. Mi sembra fondamentale citare FINO ALL'ULTIMO RESPIRO (Jean-Luc Godard, 1960) per abbracciare tutto quel cinema con cui allora anche sognavamo e che non ha niente a che vedere con quello che siamo abituati a guardare e con quello che stiamo commentando. Ci ha lasciato completamente allucinati, è incredibile, una meraviglia. Se non piangi alla fine, è un miracolo. Favoloso. Fichissimo. E Godard scardina tutto. Che senso dello humour! È il film più di rottura che mai ci sia stato. È tutto una lezione, perché ogni volta che inizia a essere compiacente, lo rompe in 70 pezzi. Se Godard fosse morto allora, sarebbe un continuo riferimento. È chiaro che non sono molto al corrente dei FINO ALL'ULTIMO RESPIRO che ci possono essere ora. E dopo c'è quello che Ángel Fernández Santos chiamava, nella sua critica a

finished shooting the film, he realizes that he has something "uummmmh" and resolves it in four strokes, with four shots of a fire that began no one knows where. And with his composer Badalamenti behind him everything becomes extraordinary. But it explains nothing of the story. It's a mistake. It detracts emotion. It pulls you away. And I adore FILM FILMS.

SEC 3/THE ASCOT RACES/VERY LUMINOUS EXTERIOR

B.T: **Define "film film."**

I.Z: I went to the "Escuela de Cine"...

V.L.M: **With Borau.**

I.Z: Yes, with Borau. As you know, I received... lessons. Even though I already knew those things before, because I always liked American cinema more. I don't know, there's nothing like a long shot. With everything in its place and with everyone doing what's expected of them, coming in and out at the right moment. Everything perfect. And the camera doesn't move, it stays there, calmly, like what they say happens between a bull and a bull-fighter. Because it seems as if people don't trust the rhythm within a scene. They think that changing from one shot to another animates the film.

B.T: **That's not the case?**

I.Z: Sometimes yes, of course. But changing from one shot to another, identical one, just from another angle, serves no purpose. There's this fear of seeing what happens before the camera and everything is camouflaged with a tiiiiitttiii shot from high above. Like in MOULIN ROUGE (Baz Luhrmann, 2001). Everything is very fragmented, broken up.

B.T/V.L.M (complicit smiles)

I.Z: You're thinking of my Super 8 films, all precipitous, of course. But there's a misunderstanding here. What I like most is arriving at the other side, the long shot. I don't think this is seen very well in ARREBATO. What I almost like best is when Cecilia asks herself if you want this or that and takes the tray and the moment lasts and lasts and everything is very calm and it is seen very well. Oh what pleasure!

B.T: **This is very classical.**

I.Z: Because we always speak of American cinema, industrial cinema.... But there are many other types of cinema. I think it's fundamental to mention BREATHLESS (Jean-Luc Godard, 1960), to embrace all of that cinema with which we even dreamed then and which has nothing to do with what we're used to seeing and with what we're commenting upon. It left us completely dazzled, it's incredible, marvelous. It's a miracle if you don't cry at the end. Amazing. Very cool. And Godard breaks with everything. What a sense of humor! It's the film that broke most with the past that's ever been made. All of it is a lesson, because every time that he starts being self-righteous he breaks it into 70 pieces. If Godard had died them, he'd be a continuous reference point. Obviously, I'm not very up-to-date on the BREATHLESS there could be now. And then there is what Ángel Fernández Santos called, in his critique of MY FAIR LADY (George Cukor, 1964), an exercise in mastery: Hitchcock, Lean, the Michael Powell of BLACK NARCISSUS (Emeric Pressburger and Michael Powell, 1946).

SEC 7/ALBUQUERQUE. WITKIN'S HOUSE/MORGUE INTERIOR

B.T: **Listen to what Joel Peter Witkin says: "I think that**



IVÁN ZULUETA sul set di ARREBATO

MY FAIR LADY (George Cukor, 1964), l'esercizio della maestria: Hitchcock, Lean, il Michael Powell di NARCISO NERO (Emeric Pressburger e Michael Powell, 1946).

SEC 7 / ALBUQUERQUE. CASA DI WITKIN / INTERNO MORGUE

B.T: Ascoltate ciò che dice Joel Peter Witkin: «Penso che ciò che rende un'immagine fotografica poderosa è che, a differenza di altri mezzi, come il video e il cinema, qui si parla della quiete...»

I.Z: Certo. Il cinema non ha niente a che vedere né con la pittura né con l'opera grafica che è per definizione un arresto del tempo. È un frammento di un dato momento. Il cinema è il contrario, il tempo che corre davanti a te. Ora mi trovo in un dilemma bestiale perché il mio lavoro con le polaroid (che in fondo non mi piacerebbe chiamarle polaroid perché il risultato sarà un'altra cosa completamente diversa), si tratta da un lato di questo, di come conciliarlo con il cinema, che è proprio il contrario di un'immagine ferma. È come un'aberrazione perché, in qualche modo sono in relazione con i corti di FRANK STEIN e MASAJE (1972, 35mm), dove l'immagine si congela per darti una cannonata e perché tu creda che è quello che corre e si ferma. Da un altro lato con qualcosa che non ha niente a che vedere con il disegnare. La cosa che

what renders the photographic image so powerful is that, unlike other mediums, such as video and cinema, it is still...."

I.Z: Of course. Cinema has nothing to do with painting or graphic art, which by definition is an arresting of time. It is a fragment of a given moment. Cinema is the opposite, time flowing before you. Now I find myself in a tremendous dilemma because my work with Polaroids (which I'd ultimately rather not call Polaroids because the result will be something entirely different) on the one hand deals with this, with how to reconcile it with cinema, which is the exact opposite of a still image. It's like an aberration because, in a way, they're related to the short films FRANK STEIN and MASAJE (1972, 35mm), where the image freezes in order to give you a blast and so that you'll believe that that is what flows and stops. On the other hand, with something that has nothing to do with drawing. What was attractive about all of this was instant development. In the past, Polaroids gave you this possibility, you immediately had the image you were trying to construct. More or less in color. Without going through film labs. Everything was molded in the moment. I was becoming rich. But I spent all my money on Polaroids, knowing that I was exploring something the result of which is only now truly beginning to be seen.

attrae di tutto questo è stato lo sviluppo istantaneo. Un tempo le polaroid ti davano questa possibilità, avevi immediatamente l'immagine che cercavi di costruire. Più o meno in colore. Senza considerare i laboratori e lo sviluppo. Tutto veniva plasmato nel momento. La mia economia era in ascesa. Mi sono rovinato con le polaroid sapendo che stavo facendo un'esplorazione il cui risultato inizia a vedersi realmente solo ora.

SEC9/SCOGLIERA OVEST DI WHITBY/TRAMONTO/MINA LEGGE IL DIARIO DI JONATHAN

I.Z: Ho letto Dracula in carcere. A Carabanchel. Precisamente in quei disegni che non ho ritrovato, che in realtà erano un diario con testi e disegni, ce n'era uno della serie di Dracula con gli occhiali. Io già avevo una certa età, ma fu una scoperta. A tutti noi ci sorprende quando lo leggiamo perché non t'aspetti di trovare qualcosa di così fantastico. È la massima seduzione. La storia più appetibile. Il personaggio più affascinante. A me piacerebbe fare un Dracula anche se ne sono stati realizzati 28. Ora non saprei che dire ma ha connotazioni con tutto ciò che ti può passare per la testa. Mi copriva tutto ciò che potevo pensare...

B.T: Ti piace il vampiro ma in molti tuoi lavori è presente il tema del doppio, dell'altro, lo sdoppiamento di se stessi. Coppie. Gemelli. Esseri complementari, LEO ES PARDO (1976). PÁRPADOS (1989). Il doppio, qualcosa di più antico, più antico del WILLIAM WILSON di Poe o del DOTTOR JEKYLL E MISTER HYDE.

I.Z: È così bello e inquietante. Chi ti può fare più paura di te stesso? A parte che ho sempre pensato che non può avere la stessa vita qualcuno che abbia un fratello gemello di chi non ce l'abbia. Ho sempre creduto che avrà un'altra esperienza di vita. E, senza dubbio, li guardi e sembra che non li tocchi tanto. Lo vivono con naturalezza. Deve essere un mondo a parte, se si vuole, chiaro... In realtà siamo sempre stati due. Nell'utero... Riassumendo, il doppio universale. La tentazione maggiore per giocare a invenzioni. A quello che sia. Il tuo altro io...

V.L.M: **E se non c'è, te lo inventi. Lo puoi mettere su tu. E così se è schizofrenia è anche meglio...**

B.T: La questione è che Stevenson divide molto l'uno dall'altro, Jekyll da Hyde. Presumo però che dovrà essere qualcosa di più complicato. Più sottile, più...

I.Z/V.L.M (in uno sconcerto perverso): **Ci hai turbato.**

I.Z: Credo che finché si tratti di un gioco e lo controlli, va bene. Alla schizofrenia ci arrivi perché non ti rimane altro. L'ideale è non dover essere io e io, Jekyll e Hyde, ma essere i due. I due in uno. Pensa che epoca era quella di Jekyll, la vittoriana. Altrimenti che cazzo di schizofrenia? Vivere la "life" e "point". A proposito com'era affascinante quel film L'UOMO VENUTO DALL'IMPOSSIBILE (Nicholas Meyer, 1979), in cui H.G. Wells insegue fino ai nostri giorni Jack lo squartatore, felicissimo di tutto quello che può fare ora...

V.L.M: **Con le droghe puoi fare, a più non posso, il gioco del doppio...**

I.Z: È che ha molto a che fare con le droghe. Sono un elemento di stimolo ma siccome a me ultimamente non mi consentono di prendere nulla, è una bella rottura di palle.

SEC9/CLIFFS WEST OF WHITBY/SUNSET/MINA READS JONATHAN'S DIARY

I.Z: *I read Dracula in jail. In Carabanchel. Precisely in those drawings that I never found again, which were actually a diary with texts and drawings, there was one of a series of Dracula with glasses. I wasn't young, but it was a discovery. We are all surprised when we read it because you don't expect to find something so imaginative. It is the utmost seduction. The most appetizing story. The most fascinating character. I'd like to make a version of Dracula even though 28 have already been made. I wouldn't know what to say now but it has connotations with everything you can think of. It covered everything I could imagine...*

B.T: You like vampires but even more present in your work is the double, the other, the splitting of one's self. Couples. Twins. Being complementary, LEO ES PARDO (1976). PÁRPADOS (1989). The double, something more deep-rooted, older than Poe's WILLIAM WILSON or DOTTOR JEKYLL AND MISTER HYDE.

I.Z: *It's so beautiful and disturbing. Who can frighten you more than yourself? Apart from the fact that I've always thought that those who have a twin brother can't lead the same kind of life as someone who doesn't. I've always believed that they must have a different life experience. However, when you look at them it doesn't seem as though they're affected by it. It's natural to them. It must be a different world, if you want it to be, of course... Actually, we are always two. In the uterus... To summarize, the universal double. The greatest temptation is to play at inventions. Or at anything. Your other I...*

V.L.M: **And if it doesn't exist, you invent it. You can create it. And if it becomes schizophrenia that's even better...**

B.T: The thing is, Stevenson very much separates one from the other, Jekyll from Hyde. I presume, however, that it must be something more complicated. More subtle, more...

I.Z/V.L.M (with sarcastic bewilderment): **You've dumbfounded us.**

I.Z: *I think that as long as it's a game and you control it, it's fine. You arrive at schizophrenia because you have nothing left. The ideal is not having to be I and I, Jekyll and Hyde, but both. The two in one. Think of what Jekyll's era was like, the Victorian era. Otherwise what kind of schizophrenia is that? Living life, period. Speaking of which, that film TIME AFTER TIME (Nicholas Meyer, 1979) was so fascinating, in which H. G. Wells chases Jack the Ripper to the our times, and he's very happy about everything he can do today...*

V.L.M: **With drugs you can play the game of doubles to the max...**

I.Z: *It has a lot to do with drugs. They're an element of stimulus, but since they don't let me take anything lately it's a big pain in the ass.*

SEC 10/IN FRONT OF ROY SCHEIDER'S MEDICINE CABINET IN ALL THAT JAZZ/INTERIOR

B.T: In ARREBATO drugs are contemplated from many points of view...

I.Z: *Ultimately, drugs are allies that are talked about very often in films. But you have to know how to play with allies.*

SEC 10/DAVANTI ALL'ARMADIETTO DEI MEDICINALI DI ROY SCHEIDER IN ALL THAT JAZZ/INTERNO

B.T: In ARREBATO la droga viene contemplata da parecchi punti di vista...

I.Z: Nel fondo, le droghe sono gli alleati di cui tanto si parla nel film. Ma con gli alleati bisogna saper giocare.

V.L.M: Come nella via della seta, quando, in teoria, si fermavano per riposare, si sedevano invece a fumare una pipa di oppio.

I.Z: Io metterei una fumeria d'oppio a San Sebastián.

V.L.M: Come quelle thailandesi, con i cuscini, le tende, il tè, i pasticcini, i camerieri che ti offrono la pipa...

I.Z: Mi fa così invidia quando Robert de Niro entra nella fumeria in C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA di Leone. È chiaro che la dose è il veleno, la proibizione, una mostruosità e il nemico, il gangsterismo, il traffico e la manipolazione (...) Certo un buco è molto aggressivo... Certo l'eroina è sempre stata un'altra cosa e quando è giunta dall'America, aveva già una tradizione di morti per overdose. Si parlava di questo. Che non aveva niente a che vedere con l'hashish o con l'acido. Si è vista la morte in faccia prima che, per esempio, con la cocaina. Tutto è molto datato. Che proveniva dall'acido e da un'altra serie di cose. Suonerà assurdo ma è la verità. C'erano addirittura slogan, come quello che i nemici sono i padri. Tutta un'eredità di conoscenze che bisognava sotterrare, a cui non bisognava fare caso. Mentre era giusto esattamente il contrario... Non c'è stato niente di più antihippy dell'eroina, che è completamente l'antiutopia. Lo si vedeva nei film, galleggiava come una minaccia in ALICE'S RESTAURANT (Arthur Penn, 1969).

B.T: Hai raccontato che Rafa Gálvez ti ha detto un giorno che non aveva mai creduto che tu dipendessi dalla droga perché è incompatibile con il vedere cinema.

I.Z: Ed è vero. Perché non ci si può drogare e andare al cinema allo stesso tempo. T'addormenti. L'eroina t'ammolta. L'erba è un'altra cosa. Con l'eroina non perdi sensibilità bensì l'essere svegli. E per essere un bravo spettatore bisogna stare all'erta. Guardare un film esige tempo, una lettura, la memoria sempre funzionante. Con l'eroina smetti di stare "aware" (...) Vero che non c'è cosa peggiore che addormentarsi al cinema? Peggio ancora che andare con persone ubriache che dopo ti raccontano ciò che credono di aver visto.

B.T: Non ti addormenti del tutto e dormi dentro il film...

I.Z: Come appassionato è un orrore perché ti perdi un pezzo e fai una poltiglia spaventosa. Non vuoi riconoscerlo. Peggio ancora se te lo racconta qualcuno. Cerchi di stare sveglio ma non ce la fai, non ce la fai... Mi è successo con MULHOLLAND DRIVE (David Lynch, 2001)... Ma per colpa del metadone.

SEC 14/WILL MORE E DIVINE IN ROCKOLA/ESTATE

B.T: Un oggetto: lo specchio. Ce ne sono molti nei tuoi lavori... Forse per il tema del doppio, del riflesso...

I.Z: Certo. Ma non sono riuscito a farci nulla. Sono arrivato ad avere una storia ma non l'ho mai trasposta in una sceneggiatura. Più che altro era per inventarmi geroglifici e questioni di messa in scena sempre più complicate.

V.L.M: Like along the Silk Road when they would supposedly stop to rest yet would actually sit down to smoke an opium pipe.

I.Z: If it were up to me, I'd create an opium den in San Sebastián.

V.L.M: Like the Thai ones, with pillows, curtains, tea, pastries, waiters who offer you a pipe...

I.Z: I'm so envious when Robert de Niro enters the opium den in Leone's ONCE UPON A TIME IN AMERICA. The dose is obviously poison, prohibition, a monstrosity and the enemy, gangsterism, trafficking and manipulation.... A hole is obviously very aggressive.... Obviously, heroin was always different and when it arrived from America it already had a tradition of overdose deaths. People talked about it. It had nothing to do with hashish or acid. They looked death in the eyes [with heroin], for example, before than with cocaine. Everything is very dated. It started with acid and another series of things. This will sound absurd but it's the truth. There were even slogans, that parents were the enemy. You were supposed to bury an entire legacy of things that you knew, that you weren't supposed to abide by. While the exact opposite was true... There was nothing more anti-hippy than heroin, which is completely anti-utopia. You saw it in the films, it hovered like a threat in ALICE'S RESTAURANT (Arthur Penn, 1969).

B.T: You said that Rafa Gálvez told you one day that he never believed that you were addicted to drugs because they're incompatible with watching movies.

I.Z: And it's true. Because you can't take drugs and go to the movies at the same time. You fall asleep. Heroin softens you. Pot is different. With heroin you don't lose your senses but the capacity to stay awake. And to be a good spectator you need to be alert. Watching a movie requires time, an interpretation, a constantly functioning memory. With heroin you stop being aware. Isn't there nothing worse than falling asleep at a movie? Even worse than going with drunk people who afterwards tell you what they thought they saw.

B.T: You don't fall fast asleep and sleep inside the film...

I.Z: As a film lover it's horrible because you lose a piece and create a terrible mush. You don't want to admit it. It's even worse if someone tells you about it. You try to stay awake but you can't, you can't... That happened to me with MULHOLLAND DRIVE (David Lynch, 2001)...but because of methadone.

SEC 14/WILL MORE AND DIVINE IN ROCKOLA/ESTATE

B.T: An object: a mirror. There are many in your films... Perhaps because of the theme of the double, of reflection...

I.Z: Of course. But I didn't succeed in doing anything. I thought of a story but never transposed it into a screenplay. More than anything it was to invent increasingly more complicated hieroglyphics and questions of mise-en-scene. With dual sets. It was a specific moment in which I wasn't doing anything, and perhaps for that reason wanted to create the greatest possible difficulties for myself. I remember that I thought a lot about something that I still have written down somewhere. It was about mixing everything up, all the time. I didn't develop it. But, of course, when you think of mirrors you remember the other side and how to cross into them, for example in Cocteau...

B.T: Will More spoke of the mirror in ARREBATO.

I.Z: And no one spoke of Will More in the reviews of ARREBATO.

Con doppie scenografie. Era un preciso momento in cui non stavo facendo nulla e, forse per questo, volevo prospettarmi le maggiori difficoltà possibili. Mi ricordo che ho pensato molto in qualcosa che ancora oggi conservo scritto da qualche parte. Si trattava di confondere tutto, tutto il tempo. Non l'ho sviluppato. Però certo, quando pensi agli specchi ti ricordi dell'altro lato e di come attraversarli, per esempio in Cocteau...

B.T: Will More ha parlato dello specchio in ARREBATO.

I.Z: E nessuno ha parlato di Will More nelle critiche di ARREBATO. Hanno citato Eusebio e Cecilia ma è stato come se Will More fosse un extraterrestre che era caduto lì per caso. E a me, tenendo da parte le cieche passioni, mi sembra che sia straordinario. È un genio. Uno strano genio come lo sono certe creature del cinema. Nessuno ha più stabilito una relazione cinematografica con lui però a me mi piacerebbe tornare a lavorarci insieme in futuro. A modo suo, ha capacità di lavoro, puntualità e quant'altro.

B.T: All'altro lato dello specchio ci saranno altri tipi di cinema da catturare.

I.Z: Nel cinema tutto è una scelta. Devi decidere continuamente. Se è un campo lungo, medio, corto. Tutto sta nella messa in scena. Per questo, la cosa buona è creare il tuo gruppo, conoscere persone come Badalamenti o Iglesias per poter così arrivare ad altri luoghi, che ti alimentino la colonna sonora, così che tu possa lanciarti più in là... Un gruppo e del tempo per pianificare. Perché l'importante è pianificare la scena. Dove vai a piazzare la macchina da presa, dove entri e dove esci... Ma in un film intervengono una moltitudine di forze completamente aliene a ciò che viene proposto.

They mentioned Eusebio and Cecilia but it was as if Will More were an extra-terrestrial who had landed there by accident. And to me, setting aside blind passions, he seems extraordinary. He's a genius. A strange genius like certain creatures of cinema. No one ever established a film relationship with him after that but I'd like to work with him again in the future. In his own way, he works well, he's punctual and all that.

B.T: There are other types of cinema to capture on the other side of the mirror.

I.Z: Everything is a choice in cinema. You have to make decisions continually. If a shot is long, medium, a close-up. Everything is in the mise-in-scene. That's why it's good to create your group, to know people like Badalamenti or Iglesias in order to be able to go beyond, who feed the soundtrack, so that you can push yourself even further... A group and time for planning. Because it's important to plan a scene. Where you'll put the camera, where you come in and go out... However, a multitude of forces intervene in a film, completely alien to what is proposed.

B.T: Will there be new cinematic languages on the other side of the mirror?

I.Z: Perhaps new languages, new methods of looking at everything can come out of the new technologies, the multi-media world. That would be fantastic. But it's hard to believe. Because video artists, pardon my French, are a boring pain in the ass. I think they're trying to do that. I imagine every day. And it's not happening. I wouldn't know how to imagine a new language either. Imagine how it would have been to explain Cinema before Cinema was created. Above all, I believe that despite its newness it will always be about a relationship between the spectator and something seen. Ultimately, it is about the intensity of the relationship between the work and the spectator. And this aspect of

IVÁN ZULUETA preparando una scena di ARREBATO





IVÁN ZULUETA

B.T: Ci saranno nuove lingue all'altro lato dello specchio?

I.Z: Forse dalle nuove tecnologie, dal mondo multimediale, possono uscire nuovi linguaggi, nuovi modi di prospettare tutto. Sarebbe favoloso. Ma è difficile crederlo. Perché i videoartisti, col vostro permesso, sono una rottura di palte. Credo che si stia cercando di farlo. Immagino tutti i giorni. E non succede. Nemmeno io saprei immaginarmi un nuovo linguaggio. Pensate come sarebbe stato spiegare il Cinema prima che il Cinema nascesse. Oltretutto credo che, nonostante sia nuovo, si tratterà sempre di una relazione dello spettatore con un qualcosa che si vede. Nel fondo, si tratta dell'intensità della relazione tra l'opera e lo spettatore. E quest'aspetto nel cinema è tremendo. Un film ti può colpire come poche altre cose. E se i nuovi artisti non toccano il cinema come materia è perché esige molta sottomissione. Senza dubbio, dalle più grandi pressioni nascono anche le eruzioni più mostruose. Fare un film è il puzzle più grande, la massima difficoltà, la massima soddisfazione. È curioso che ci sia toccato confrontarci con un'arte che è quasi iniziata con noi. È proprio una fortuna. Abbiamo assistito alla creazione di un linguaggio. E la forza bestiale che si produce quando a tutta la sala piace un film, è una cosa pazzesca. Qualcosa d'insostenibile.

**E punto.
O punto e a capo.
O punto e qualcosa**

cinema is enormous. A film can move you like few other things. And if new artists don't touch cinema as a subject that's because it requires a great deal of submission. Without a doubt, the most monstrous eruptions arise from the greatest pressures. Making a film is the greatest puzzle, the greatest difficulty, the greatest satisfaction. It's curious that we got to coincide with an art that almost began with us. It was truly fortunate. We witnessed the creation of a language. And the amazing force that's produced when an entire movie theatre likes a film is mind-blowing. It's overwhelming.

**AND PERIOD.
OR PERIOD, NEW PARAGRAPH.
OR PERIOD AND SOMETHING**

ARREBATO

Il buco nero del cinema spagnolo

di Joan Pons

José Sirgado e Iván Zulueta

José Sirgado è un ex regista ribelle del cinema underground datosi per vinto che cerca ora un posto nell'industria cinematografica realizzando strani B movie dell'orrore. Per una serie di circostanze vorrebbe recuperare l'emozione iniziale che lo portò a fare cinema. Ma inseguire l'emozione della prima volta, oltre che impossibile, è pericoloso. Perché il cinema, nella sua forma più pura, è una droga. Produce dipendenza. E distrugge. Così, letteralmente, la celluloido finisce con l'inghiottirlo. E non se n'è più saputo nulla.

Iván Zulueta è un regista ribelle del cinema underground, dei pochi in Spagna, per non dire l'unico, che ha voluto essere realmente underground e che dopo un primo tentativo di realizzare un cinema convenzionale con il suo primo lungometraggio UN, DOS, TRES, AL ESCONDITE INGLÉS (1969), cerca di trovare di nuovo il suo posto nell'industria cinematografica girando uno strano film (che a seconda di come lo si guardi è anche dell'orrore) dal titolo ARREBATO. Per una serie di circostanze è portato a trasformare il progetto sia in una ricerca dell'emozione iniziale che lo portò a fare cinema, sia in una riflessione su quella stessa ricerca. E nel momento in cui racconta dell'impossibilità, del pericolo, della dipendenza e dell'aspetto autodistruttivo del cinema come droga, il suo stesso film finisce per inghiottirlo. E... non se n'è più saputo nulla?

Ma anche se la storia di Zulueta e la storia raccontata da Zulueta su José Sirgado si assomigliano in modo così misterioso e agghiacciante, e nonostante la finzione e la realtà finiscano per confondersi, esistono evidenti differenze tra la vita del personaggio e quella del regista. È indubbio però che a lasciare veramente sgomenti siano le similitudini: "La maledizione di ARREBATO" come spesso la si è chiamata. Perché è certo che il fotogramma rossoastro che nel film ha inghiottito José Sirgado, ha fatto lo stesso con Iván Zulueta. Che, in seguito allo sforzo creativo per concludere il secondo lungometraggio, si è consumato e ha perso quasi la vita nell'impresa. Nei circa trent'anni successivi al film, Zulueta non ha più voluto saperne della realtà. Nascosto tra i rampicanti della casa dei suoi genitori a San Sebastián, spiega nel documentario IVÁN Z (Andrés Duque, 2004) della sua "vita al margine della vita", attraverso la metafora del salmone che "nel suo sforzo per nuotare controcorrente, risale in un attimo una rapida ma rimane bloccato in un ristagno del fiume da cui è incapace di uscire".

È evidente che ARREBATO non avrebbe l'aura di opera maledetta se il maleficio di finzione che mette in scena non si fosse anche trasformato in un vero maleficio che ha lasciato il cinema spagnolo senza uno dei suoi maggiori talenti. Le rare incursioni dietro la macchina da presa di Zulueta in lavori per la tv come PÁRPADOS (1989) e RITESTI (1992), episodio della serie CRÓNICAS DEL MAL, hanno puntualmente confermato che Zulueta più che presente, è assente. E anche

ARREBATO

The black hole of Spanish cinema

by Joan Pons

José Sirgado and Iván Zulueta

José Sirgado is a former rebellious underground director who has thrown in the towel and is now trying to find a niche in the film industry by making strange, B horror movies. For a variety of reasons he would like to rediscover the feelings that led him to make films in the first place. However, trying to recapture past emotions is not only impossible, it is also dangerous. Because in its purest form, cinema is a drug. It creates addiction. It destroys. And so the celluloid literally ended up swallowing him whole. And... nobody ever heard of him again.

Iván Zulueta is one of the few, if not the only, rebellious underground filmmakers in Spain who really wanted to be underground in the truest sense of the word. After an initial attempt at conventional filmmaking with his first feature, UN, DOS, TRES, AL ESCONDITE INGLÉS (1969), he tried to find a place for himself in the cinema industry by making a strange film – which, viewed from a certain perspective, is a kind of horror film – entitled RAPTURE (ARREBATO). A series of events led him to transform the project into both a search for the emotions that initially inspired him to make films, and a reflection on the impossibility, the danger, the addiction and the self-destructive aspects of the "drug" called cinema, his own film finally swallows him up. And... nobody ever heard of him again?

But even though Zulueta's story and the story Zulueta tells about José Sirgado are very similar in a mysterious and chilling way, and notwithstanding the fact that fiction and reality intermingle and merge, there are obvious differences between the life of the character and that of the director. However, it is the similarities that are so surprising, often referred to as the "curse of ARREBATO." This is because it is clear that the reddish frame that swallows José Sirgado in the film did the same thing to Iván Zulueta: following the creative effort needed to finish his second feature, he wound up being consumed by it and the nearly even took his own life. In the thirty years following the film, Zulueta wanted nothing to do with reality. In Andrés Duque's documentary IVÁN Z (2004), hiding among the creepers at his parents' house in San Sebastián, Zulueta explains his "life on the margins of life" by using a metaphor about salmon, which in "its efforts to swim against the current, can leap rapids in a second, but then is completely blocked by a pool, incapable of escaping it."

Obviously, RAPTURE would not have a reputation as a cursed work if the fictional onscreen curse had not turned into a real-life damnation that has left Spanish cinema without one of its greatest talents. The rare occasions when Zulueta has gone behind the camera have been for television – PÁRPADOS (1989), RITESTI (1992) and episodes for the series CRÓNICAS DEL MAL – and have only served to confirm that far from being present, Zulueta is almost totally absent. No one has entrusted him with any more projects and it is sad to realize the only link Zulueta has with the world of cinema is designing posters for other people's films. This is why it would have been better for RAPTURE not to become a legend and fall under a curse, and for Zulueta to have not projected himself so dangerously onto the character of José Sirgado.

se nessuno gli ha affidato più alcun progetto, è triste constatare che l'unico vincolo che Zulueta continua ad avere con il mondo del cinema è quello di disegnare manifesti per altri. Per questo sarebbe stato preferibile un ARREBATO senza leggenda, senza maledettismo e senza che Zulueta si proiettasse fino all'equivoco in José Sirgado.

Peter Pan e Nosferatu

Gli avvenimenti successivi all'uscita di ARREBATO (nel giugno del 1980 con una tenuta di solo... due settimane di programmazione, anche se poco dopo viene recuperato nelle proiezioni di mezzanotte) portano a credere che Zulueta sia José Sirgado. Anche se c'è un altro personaggio molto più enigmatico nel film, Pedro P. (un'altro modo di dire Peter Pan), interpretato da Will More, che sembra essere Zulueta. Lo Zulueta prima di ARREBATO. Un ragazzo ricco, viziato e molto strano, che si diverte a registrare acceleratissimi corti in Super 8 (molto simili a quelli che Zulueta realizzava negli anni '70) e che, come viene definito nel film, "ha vissuto 27 anni mentre in realtà ne ha 12". Anche Zulueta in ARREBATO immagina l'infanzia come un paradiso perduto a cui sempre tornare: guardando le figurine di

Peter Pan and Nosferatu

What happened after the premiere of RAPTURE (in June 1980, when it played for only two weeks, though soon after it was shown at midnight screenings) gives the impression that Zulueta is José Sirgado. Though there is another, much more enigmatic character in the film - Pedro P. (another name for Peter Pan), played by Will More - which could also be Zulueta's alter ego: the person he was before he made RAPTURE. A strange young man, a spoiled little rich kid who amuses himself shooting speeded-up short films in Super 8 (very similar to those Zulueta made in the 1970s) and who is defined in the film as "having lived 27 years but is actually only 12." In RAPTURE, Zulueta also imagines childhood as a kind of lost paradise to which you can always return: by looking at Walt Disney cartoons or watching the "mines of King Solomon," by playing with "blandi-blup" [a sticky green substance sold in many countries under the name "Slime"], listening to a music box or imitating Betty Boop. The whole idea of Peter Pan is to reject adult life, avoid responsibility and escape reality: "arreatarse" ["to be enraptured"]. But this escapism from the real world to a lost or artificial paradise has its problematic consequences, because any escape is dangerous and one runs the risk of always wanting to flee. This



Walt Disney o delle “miniére del re Salomone”, giocando con il *blandi-blup* (sostanza verde e appiccicosa commercializzata in Italia con il nome “Slime”, ndt), ascoltando un carillon o imitando Betty Boop. L’idea peterpanesca è rigettare la vita adulta, eludere le responsabilità, evadere dalla realtà. “Arrebatarse” (“estasiarsi”, ndt).

Ma il problema di queste fughe dal mondo reale ai paradisi perduti o artificiali sono le loro conseguenze. Perché qualsiasi fuga è pericolosa: si corre il rischio di voler fuggire sempre. Ed è a questo punto che bisogna iniziare a parlare di quanto siano autodistruttive certe passioni o, meglio, dipendenze. Perché ARREBATO è anche un film dell’orrore, di vampiri, su qualsiasi droga pesante (intendendo a volte la droga in maniera letterale e altre volte metaforicamente). ARREBATO racconta dello stato di trance a cui ti conducono certe dipendenze. Un celebre dialogo del film riassume perfettamente il concetto, quando Pedro P. invita Sirgado a trovare la sensazione di “fuga, estasi, calato in una densa pausa, *arrebatado*”. L’eroína (che fece disastri nella vita personale sia di Zulueta che di Will More) è la pausa, è ovvio. Ma quella stessa pausa può essere provocata da molte altre cose: senza andare troppo lontano, il suo stesso cinema.

ARREBATO mette in scena il tema quasi mistico di trascendere la realtà e di cercare, con particolari metodi che in fondo finiscono per produrre lo strano magnetismo che il film emana, quello spazio aldilà in cui tutto si ferma. Tutta questa riflessione così astratta, si concretizza in maniera molto fisica sullo schermo. Zulueta filma i suoi personaggi molto da vicino, imprigionandoli in scenari claustrofobici quasi da cinema dell’orrore, dove i protagonisti del film si trasformano nelle vittime del vampiro, dell’eroína e del cinema. Perché quando uno filma sta sempre succhiando qualcosa dalla realtà. Ma che succede quando è la macchina da presa che ti filma?

ARREBATO e *arrebatado*

Non è così strano che un film come ARREBATO, con caratteristiche così particolari sia nella forma che nel contenuto, sia un tassello fondamentale all’interno della storia del cinema. La verità è che il secondo lungometraggio di Zulueta era quasi indispensabile per la cinematografia spagnola. Non era mai esistito un film così libero, così azzardato, così attuale e con tanta voglia di rompere con il classicismo “costumbrista” (“folklorico”, ndt) e con la tematica intorno alla guerra civile e al franchismo che caratterizzava la gran parte dei film spagnoli. Ma volere che ARREBATO si assuma questo peso, oltre a trascinarsi tutta la leggenda di opera maledetta, significa sminuirlo come opera in sé, quasi a non voler riconoscerne i suoi valori intrinseci.

Perché se ci dimentichiamo del contesto storico, se parliamo più del film che di ciò che lo circonda, ARREBATO è anche un’opera unica, di quelle che creano le loro stesse regole per funzionare. Nonostante sia possibile elencare una serie di film spagnoli che hanno parlato del cinema come vampiro della vita, EL SEXTO SENTIDO (Nemesio M. Sobrevilla, 1929), VIDA EN SOMBRAS (Lorenzo Llobet-Gracia, 1948) e VAMPIR - CUADECUC (Pere Portabella, 1970), il film di Zulueta continua a essere un’isola, un nastro di Möbius, nella storia del cinema, spagnolo e non. Ce ne vuole a incontrarne di simili anche a livello internazionale. Forse VIDEODROME (David Cronenberg, 1980)?

should be the starting point for a discussion about the self-destructive or, more precisely, addictive nature of certain passions. Because RAPTURE is also a horror film, a vampire movie, about all kinds of hard drugs (sometimes in the literal, sometimes in the metaphorical sense). RAPTURE is about the type of trances that lead to certain addictions. A famous line in the film sums up the concept perfectly, when Pedro P. invites Sirgado to try the sensation of “escape, ecstasy, of falling into a dense pause, arrebatado.” Heroin, which caused devastation in Zulueta’s personal life as well as in Will More’s, is obviously the “pause.” However, that same pause could be caused by many other things and there is no need to look too far to find an alternative: his own films.

RAPTURE introduces the almost mystical theme of transcending reality and, using techniques that produce the strange magnetism emanating from the film, it shows the search for that otherworldly space where everything stops. The entire, very abstract reflection takes on a very physical form on the screen. Zulueta films his characters in extreme close-up, imprisoning them in claustrophobic settings almost straight out of a horror movie, where the main characters become victims of the vampire, heroin and the cinema. Because when you film you are always sucking something out of reality. But what happens when it is the camera that is filming you?

RAPTURE and enraptured

It is not so strange that a film like RAPTURE, with such particular qualities both in terms of form as well as content, should be such a fundamental building block in the history of cinema. The truth is that Zulueta’s second feature was virtually invaluable for Spanish cinema. There had never been a film so free, so daring, so topical and with such a desire to break with a classicism that was “costumbrista” [“folkloric”], with civil war themes and tales of Franco’s regime that characterized the majority of Spanish films. But wanting RAPTURE to assume this mantle – apart from having to bear the whole legend of being cursed – diminishes it into a work in and of itself, almost without wanting to recognize its intrinsic values.

If we put aside the historical context and speak more about the film itself rather than the surrounding circumstances, RAPTURE is also a unique work, the kind of film that creates its own rules. Even though there are many other Spanish works tackling the theme of cinema as a vampire of life – such as EL SEXTO SENTIDO (Nemesio M. Sobrevilla, 1929), VIDA EN SOMBRAS (Lorenzo Llobet-Gracia, 1948) and VAMPIR-CAUDECUC (Pere Portabella, 1970) – Zulueta’s film continues to be unique, a Möbius strip in the history of cinema, both Spanish and beyond. One has to look hard to find something similar on an international level. Perhaps VIDEODROME (David Cronenberg, 1980) comes close?

Bio-filmografia

Iván Zulueta (1943, San Sebastián) passa la sua infanzia e adolescenza nei Paesi Baschi. Si trasferisce a Madrid nel 1960 e consegue il diploma professionale in decorazione d'interni. Prima di iniziare a studiare cinema, decide di imbarcarsi su di un cargo da Bilbao direzione New York, dove frequenta la Arts Students League e scopre la Factory di Warhol, la New Wave di Mekas e Cassavetes, la Pop Art, Bleeker Street e Ivan Albright. Nel 1964 entra nella Escuela Oficial de Cinematografía di Madrid, ma non finisce gli studi a causa della chiusura della scuola ordinata dal regime franchista. Nel 1969 realizza il suo primo lungometraggio, *UN, DOS, TRES, AL ESCONDITE INGLÉS*. Negli anni '70 inizia la sua esplorazione cinematografica, underground e autodidatta, attraverso cortometraggi e mediometraggi, la maggior parte realizzati in Super 8. In seguito lavora nella pubblicità e disegna numerosi manifesti, come quelli di *LABERINTO DE PASIONES* di Almodóvar, di *CAMADA NEGRA* di Manuel Gutiérrez Aragón o della riedizione di *VIRIDIANA* di Buñuel. La sua ricerca filmica culmina con il secondo lungometraggio, *ARREBATO*. Poi si prende una pausa (con due incursioni nel 1989 e 1992) e inizia a indagare sulla natura dell'immagine attraverso foto polaroid; dipinge, disegna, scrive a casa sua, Villa Aloha a San Sebastián. E pensa in continuazione all'urgenza di ritornare a fare cinema.

Bio-filmography

Iván Zulueta (1943, San Sebastián) spent his childhood and adolescence in the Basque Country. He moved to Madrid in 1960 and obtained a degree in interior design. Before he began studying cinema, he hopped on a cargo boat in Bilbao headed to New York, where he patronized the Arts Students League and discovered Andy Warhol's Factory, the New Wave of Mekas and Cassavetes, Pop Art, Bleeker Street and Ivan Albright. In 1964 he enrolled in Madrid's Escuela Oficial de Cinematografía but did not finish his studies as the school was closed by the Francoist regime. In 1969 he made his first feature film, *UN, DOS, TRES, AL ESCONDITE INGLÉS*. In the 1970s he began his (underground and self-taught) cinematic exploration through short and medium length films, most of which were made in Super 8. He contemporaneously worked in advertising and designed numerous film posters, for Pedro Almodóvar's *LABYRINTH OF PASSION*, *BLACK LITTER* by Manuel Gutiérrez Aragón and the restored re-release of Buñuel's *VIRIDIANA*, among many others. His filmic research culminated in a second feature film, *RAPTURE (ARREBATO)*. He then took a break (with two exceptions in 1989 and 1992) and began examining the nature of the image through Polaroids; as well as painting, designing and writing from his home, Villa Aloha, in San Sebastián. And continuously thinking about the urgency to return to filmmaking.

CECILIA ROTH in *ARREBATO*



LA FORTUNA DE LOS IRURETA (1964, CM), *ÁGATA* (1966, CM), *IDA Y VUELTA* (1967, MM), *UN, DOS, TRES, AL ESCONDITE INGLÉS* (1969), *KINGKONG* (1971, CM), *FRANK STEIN* (1972, CM), *MASAJE* (1972, CM), *ROMA-BRESCIA-CANNES* (1974, CM), *MI EGO ESTA EN BABIA* (1975, MM), *AQUARIUM* (1975, CM), *COMPLEMENTOS* (1976 CM), *FIESTA* (1976, CM), *EL MENSAJE ES FACIAL* (1976, CM), *A MALGAM A* (1976, MM), *LEO ES PARDO* (1976, CM), *TEA FOR TWO* (1978, CM) *ARREBATO* (1979), *PÁRPADOS* (1989, CM), *RITESTI* (1992, CM)

UN, DOS, TRES, AL ESCONDITE INGLÉS

sceneggiatura/screenplay: JAIME CHÁVARRI, IVÁN ZULUETA
fotografia/cinematography: LUIS CUADRADO
montaggio/editing: JOSÉ LUIS PELÁEZ
suono/sound: JESÚS JIMÉNEZ
musica/music: ANTONIO PÉREZ OLEA, CARMEN SANTONJA,
GLORIA VAN ANERSEN
scenografia/art direction: IVÁN ZULUETA
interpreti/cast: PATTY SHEPARD, JUDY STEPHEN, MERCEDES JUSTE,
TINA SÁINZ, JOSÉ MARÍA ÍNIGO, RAMON PONS, ANTONIO DROVE,
CARLOS GARRIDO
formato/format: COLORE, 35MM
produttore/producer: JOSÉ LUIS BORAU
produzione/production: EL IMÁN
durata/running time: 85'
origine/country: SPAGNA 1969



Madrid, fine degli anni '60. La cultura pop è considerata sovversiva. Un gruppo di amici, proprietari di un negozio di dischi dove si vende solo il meglio della musica pop anglosassone, decide di boicottare la canzone che rappresenterà la Spagna al festival musicale dell'Eurovisione. A tal fine, ricorrono a stratagemmi per far fuori tutti i possibili interpreti della canzone.

Il primo lungometraggio di Zulueta, la sua unica incursione in un cinema più o meno commerciale, si richiama ai film di Richard Lester con i Beatles. Si chiamava inizialmente CACA, CULO, PEDO, PIS, titolo che sottolineava l'ironia del film e la maliziosa esaltazione della cultura pop.

Madrid, late 1960s. Pop culture is still seen as something subversive. A group of friends, owners of a record shop that sells the best of Anglo-Saxon pop music, decide to boycott the song that will represent Spain at the Eurovision music festival. To that end, they resort to various ploys in order to eliminate all of the song's possible singers.

Zulueta's first feature, his only foray into more or less commercial cinema, calls to mind the films Richard Lester made with the Beatles. It was initially titled CACA, CULO, PEDO, PIS (literally, POOP, ASS, FART, PISS), a title that emphasized the film's irony and its mischievous exaltation of pop culture.

ARREBATO

sceneggiatura/screenplay: IVÁN ZULUETA
 fotografia/cinematography: ANGEL LUIS FERNÁNDEZ
 montaggio/editing: JOSÉ LUIS PELÁEZ
 suono/sound: FRANCISCO PERAMOS
 musica/music: NEGATIVO, IVÁN ZULUETA
 scenografia/art direction: I. ZULUETA, C. ASTIÁRRAGA, E. EZNARRIAGA
 costumi/costumes: JOSÉ ALBERTO URBIETA
 interpreti/cast: EUSEBIO PONCELA, CECILIA ROTH, WILL MORE
 MARTA FERNÁNDEZ MURO, HELENA FERNÁN-GÓMEZ
 formato/format: COLORE, 35MM
 produttore/producer: NICOLÁS ASTIÁRRAGA, AUGUSTO M. TORRES
 produzione/production: NICOLÁS ASTIÁRRAGA P.C.
 durata/running time: 105'
 origine/country: SPAGNA 1979



José Sirgado, regista di B movie, è entrato in una profonda crisi personale che riguarda sia la sua creatività filmica, sia la sua relazione con Ana. Nel frattempo riceve notizie dall'intrigante Pedro P., l'adulto bambino, il pazzo-non-pazzo dedito a filmare con la sua Super8 e ossessionato dalla ricerca dell'essenza stessa del cinema.

Dimmi: quanto tempo potevi passare guardando questa figurina? Ricordi?... E questa?... E questa cornice?... Anni, secoli. Impossibile saperlo. Eri in piena fuga, estasiato.

Per gli altri è un mese. Per me è un giorno. Capisci? Un giorno con le sue trenta notti. Berrò alcol, insomma: un secolo è un secolo. Buttiamo la casa dalla finestra!

Domani andrò via. Mi aspettano altri luoghi, gente nuova, posti celebri che nessuno conosce. Mille ritmi nascosti che scoprirò! Lo specchio aprirà le sue porte e vedremo, il... il... l'ALTRO!

da ARREBATO

B-movie director José Sirgado has entered a profound personal crisis in terms of both his cinematic creativity and his relationship with Ana. In the meantime, he receives news from the intriguing Pedro P., a man-child, a madman/non-madman devoted to filming with his Super 8 camera and obsessed with his search for the very essence of cinema.

Tell me: how much time could you spend looking at this picture? Do you remember...? And this one...? And this frame...? Years, centuries. It's impossible to say. You were in full flight, enraptured.

For the others it's one month. For me one day. Do you understand? One day with its thirty nights. I'll drink alcohol, then: a century is a century. Let's throw the house from the window!

I'm leaving tomorrow. Other places await me, new people, famous places that no one knows. A thousand hidden rhythms that I will discover! The mirror will open its door and we'll see...the...the...OTHER!

from RAPTURE

LA FORTUNA DE LOS IRURETA

sceneggiatura/screenplay: IVÁN ZULUETA
 formato/format: COLORE, SUPER 8
 durata/running time: 20'
 origine/country: SPAGNA 1964

Il Super 8 è stato per Zulueta una specie di giocattolo da condividere con gli amici. In questa prima esperienza, le immagini dell'acqua in movimento sulla spiaggia di La Concha richiamano la storia di Andoni Irureta che una volta solcò i mari per cercare fortuna in America e che tornò anni dopo, tanti anni dopo, a Villabona.

Super 8 was for Zulueta a kind of toy to share with friends. In this first experience, the images of the sea in motion on the shores of La Concha recall the story of Andoni Irureta, who long ago ploughed the ocean in search of fortune in America and who returned, many years later, to Villabona.

ÁGATA

sceneggiatura/screenplay: IVÁN ZULUETA
 TRATTO DA UN RACCONTO DI E.A. POE
 fotografia/cinematography: MAGÍN TORRUELLA
 interpreti/cast: CONCHITA GREGORI, MARÍA VICTORIA MUELA,
 LUIS G. PÁRAMO, JUAN TÉBAR, MARÍA TRILLO, KATHRYN WALDO
 formato/format: B/N, 35MM
 produzione/production: ESCUELA OFICIAL DE CINE
 durata/running time: 18'
 origine/country: SPAGNA 1966



Un luogo trascurato, pieno di oggetti e vecchi tesori. Un uomo che arriva per scoprire i suoi segreti. E trova il ritratto di una giovane e bella dama, che prende corpo e diventa una presenza ossessiva... Liberamente ispirato a IL RITRATTO OVALE di Edgar Allan Poe, ÁGATA è il primo esercizio che lo studente Zulueta realizza alla Escuela Oficial de Cine.

An abandoned house, full of objects and ancient treasures. A man arrives to uncover its secrets. And finds the portrait of a young and beautiful lady, whose story comes to life and becomes an obsessive presence.... Loosely based on Edgar Allan Poe's THE OVAL PORTRAIT, ÁGATA is the first film Zulueta made at the Escuela Oficial de Cine.

IDA Y VUELTA

sceneggiatura/screenplay: IVÁN ZULUETA,
 TRATTO DA UN RACCONTO DI WILLIAM JENKINS
 fotografia/cinematography: JULIO BRAGADO
 interpreti/cast: JAIME CHÁVARRI, MERCEDES JUSTE, KATIA,
 MANUEL MARINERO, PILAR MIRÓ, ELIA ROPERO,
 JOSÉ RUIZ, MARINA ULECIA
 formato/format: B/N, 35MM
 produzione/production: ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA
 durata/running time: 41'
 origine/country: SPAGNA 1967



Una ragazza arriva in una vecchia casa situata in montagna vicino Madrid. Tutto è tranquillo ma niente è come appare: la ragazza ritorna dal suo viaggio portando con sé un assassino. Basato su un breve racconto di William Jenkins, il secondo esercizio realizzato da Zulueta nella Escuela Oficial de Cine non viene approvato dalla commissione esaminatrice.

A young girl arrives at an old house situated in the mountains near Madrid. Everything is peaceful yet nothing as it seems: the girl is returning from her trip with a murderer in tow. Based on a short story by William Jenkins, Zulueta's second student film made at the Escuela Oficial de Cine was not approved by the examining committee.

KINGKONG

formato/format: B/N, SUPER 8MM
 durata/running time: 6'
 origine/country: SPAGNA 1971



L'ossessione per il tempo e l'ossessione per il cinema. Una narrazione che si contrae e si dilata. Con un found footage in Super 8, Zulueta propone un rigirato del KING KONG classico di Schoedsack e Cooper (1933) per interrogarsi sulla natura dell'immagine in movimento.

The obsession with time and the obsession with cinema. A narrative that contracts and dilates. Using found Super 8 footage, Zulueta offers a re-shoot of Schoedsack and Cooper's classic KING KONG (1933) to question the nature of moving pictures.

formato/format: B/N, 35MM
produttore/producer: JOSÉ LUIS BORAU
produzione/production: EL IMÁN
durata/running time: 3'
origine/country: SPAGNA 1972

Grazie a negativi in 35mm eccedenti della casa di produzione El Imán, appena fondata da José Luis Borau, Zulueta si confronta nuovamente con il ritmo e il tempo cinematografico, proponendo questa volta un rigirato del FRANKENSTEIN di James Whale (1931).

Using 35mm negatives left over from the El Imán production company, then recently founded by José Luis Borau, Zulueta once again tackles cinematic rhythm and time, here offering a re-shot version of James Whale's FRANKENSTEIN (1931).

MASAJE

formato/format: B/N, 35MM
produttore/producer: JOSÉ LUIS BORAU
produzione/production: EL IMÁN
durata/running time: 3'
origine/country: SPAGNA 1972

La pittura e l'arte grafica sono per definizione una detenzione del tempo, un attimo, un frammento di un momento concreto. Il cinema è il contrario, il tempo scorre davanti ai tuoi occhi... Ma questo si può ribaltare: in MASAJE, l'immagine si congela e ti frusta affinché tu possa riflettere su che cos'è ciò che corre e si ferma.
Iván Zulueta

*Painting and graphic art are by definition a confinement of time, an instant, a fragment of a concrete moment. Cinema is the opposite, time flows before your eyes... But this can be inverted: in MASAJE, the image freezes and flogs you so that you can reflect upon what it is that flows and stops.
Iván Zulueta*

ROMA-BRESCIA-CANNES

formato/format: COLORE, SUPER 8
durata/running time: 24'
origine/country: SPAGNA 1974

Il viaggio: lo spostarsi da un luogo a un altro, il tragitto, il percorso che si compie. Da Roma, la città antica, monumentale e turistica; a una casa di campagna isolata vicino a Brescia; fino ad arrivare a Cannes, dove figure eccentriche passeggiano vicino al mare aspettando la notte, e una Croisette affollata accoglie LA CONVERSAZIONE di Coppola.



Traveling: moving from one place to another, a journey, a path that is taken. From Rome, the ancient, monumental and tourist city; to a town in the countryside near Brescia; to the final destination, Cannes, where eccentric figures stroll along the sea awaiting night, and a crowded Croisette welcomes Francis Ford Coppola's THE CONVERSATION.

MI EGO ESTÁ EN BABIA

interpreti/cast: WILL MORE, ANGIE, DAISY, MONCHO, MAX MADE-
RA, KAREN, ERIKA, GILLIAN FISH, ZETA, SANDY, SANDRO TAMBURI,
SEATER, IVÁN ZULUETA
formato/format: COLORE, SUPER 8
durata/running time: 40'
origine/country: SPAGNA 1975



Un uomo arriva su un'isola tipicamente mediterranea. Gli abitanti gli raccontano la storia del suo ego, che deve essere ritrovato subito. L'uomo intraprende un percorso per trovare l'Altro Io e si perde fatalmente in un moltiplicarsi di esseri sdoppiati.

A man arrives on a typical Mediterranean island. The inhabitants tell him the story of his ego, which he must find again immediately. The man starts on the path to find the Other I and loses himself fatally in a multiplication of halved beings.

AQUARIUM

interpreti/cast: WILL MORE, MARIBEL GODÍNEZ
formato/format: COLORE, SUPER 8
durata/running time: 14'
origine/country: SPAGNA 1975

Un personaggio affacciato alla finestra del tredicesimo piano del palazzo di Torrespaña a Madrid, osserva frammenti di paesaggi urbani. La città diventa progressivamente un AQUARIUM umano. L'uomo si agita nella stanza: una donna si è immersa misteriosamente nel suo mondo chiuso per sconvolgerne l'isolamento quotidiano.



A character leaning out the window of the 13th story of the Torrespaña building in Madrid observes fragments of urban landscapes. The city progressively becomes a human AQUARIUM. The man is agitated in the room: a woman has mysteriously immersed herself in his closed world to upset his daily isolation.

COMPLEMENTOS

formato/format: COLORE, SUPER 8
durata/running time: 19'
origine/country: SPAGNA 1976

Nei miei film in Super 8 non ho mai preteso di sviluppare una narrazione impegnativa. Quello che si racconta è uno sproposito, per riderci sopra. Si facevano film per godere realizzandoli e per divertirsi vedendoli... Ma sono pieni di limitazioni, perché si facevano come e quando si poteva.
Iván Zulueta

*In Super 8 films I have never claimed to develop a challenging narrative. That which is recounted is an exaggeration, something to laugh about. We made films to have fun making them and to have fun seeing them... But they are full of limitations because they were made when and however possible.
Iván Zulueta*

FIESTA

formato/format: COLORE, SUPER 8
durata/running time: 12'
origine/country: SPAGNA 1976

Nei miei lavori in Super 8 sono persino arrivato a utilizzare lo zoom, cosa che mi pare un'autentica aberrazione, perché non è possibile attraversare lo spazio comprimendolo. Tuttavia l'ho fatto perché con la Super 8, così difficile da usare, e così piccola, non c'è altro modo per avvicinarti a quello che hai di fronte. Tutto deve essere fatto al primo colpo.
Iván Zulueta

In my Super 8 works I even ended up using the zoom, something that to me seems like a true aberration because it is impossible to traverse space by compressing it. Nevertheless, I did it because with Super 8, which is so difficult to use, and so small, there is no other way to draw closer to that which is before you. Everything must be good on the first take.
Iván Zulueta

A MALGAM A

interpreti/cast: IVÁN ZULUETA
formato/format: COLORE, SUPER 8MM
durata/running time: 33'
origine/country: SPAGNA 1976

La materia e la forma sono elementi di esplorazione cinematografica. Una casa (Villa Aloha, quella di Zulueta) e un uomo (Zulueta stesso), ricordano l'universo chiuso dell'ANGELO STERMINATORE di Buñuel. Le scene, pezzi sconnessi di realtà, richiamano al cinema underground di Warhol e a PSYCHO di Hitchcock.



Matter and form are elements of cinematic exploration. A house (Villa Aloha, Zulueta's house) and a man (Zulueta), recall the closed universe of Buñuel's THE EXTERMINATING ANGEL. The scenes, pieces disconnected from reality, are reminiscent of Warhol's underground films and Hitchcock's PSYCHO.

EL MENSAJE ES FACIAL

formato/format: COLORE, SUPER 8
durata/running time: 20'
origine/country: SPAGNA 1976

Tutto è collegato: erano gli anni degli acidi, della sperimentazione. I film in Super 8 rappresentavano anche questo: il delirio, l'illuminazione, l'idea che la droga è una via di conoscenza.
Iván Zulueta



Everything is connected: those were the acid years, the experimental years. The Super 8 films also represented delirium, illumination, the idea that drugs were a path of consciousness.
Iván Zulueta

LEO ES PARDO

fotografía/cinematography: IVÁN ZULUETA
musica/music: AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES
interpreti/cast: MARIBEL FERRERO
formato/format: COLORE, 16MM
produttore/producer: AUGUSTO M. TORRES
durata/running time: 12'
origine/country: SPAGNA 1976



La sperimentazione con tessiture e suoni è piena di riferimenti al cinema surrealista di Buñuel e a Dalí. Zulueta filma gli attori parlando e realizzando azioni all'incontrario, tecnica che Lynch utilizzerà anni dopo con il nano di TWIN PEAKS. Il regista esplora la tematica dello sdoppiamento e usa il montaggio anticipando le scelte visive che si radicalizzano in ARREBATO.

Experimentation with textures and sounds is full of references to the surrealist cinema of Buñuel and Dalí. Zulueta films the actors speaking and performing actions backwards, a technique that Lynch would later use with the dwarf in TWIN PEAKS. The director explores the theme of uncoupling and uses the editing anticipating the visual choices that were radicalized in RAPTURE.

TEA FOR TWO

formato/format: COLORE, SUPER 8
durata/running time: 9'
origine/country: SPAGNA 1978

Tutto è questione di ritmo, non c'è nient'altro, e io con la mia macchina da presa posso riprodurlo. Il ritmo di questa coperta, di questa sigaretta, del vento, della mia cugina... Di qualunque cosa posso trovare il battito, gli alti e bassi, la pausa... Ma te, sai cosa fare con la pausa?
Pedro P. in ARREBATO

Everything is a question of rhythm, there is nothing else, and I with my camera can reproduce it. The rhythm of this blanket, of these cigarettes, the wind, my cousin... I can find the heartbeat of anything, the highs and the lows, a pause... But you, do you know what to do with a pause?

Pedro P. in RAPTURE

RITESTI

sceneggiatura/screenplay: PEDRO MONTERO,
DA UNA IDEA DI JOSÉ LUIS VELASCO
fotografia/cinematography: ANTONIO PUECHE
scenografia/art direction: JOSEP ROSELL
interpreti/cast: CYRA TOLEDO, RODRIGO VALVERDE
GUSTAVO PÉREZ DE AYALA
formato/format: COLORE, 35MM
produzione/production: TELEVISIÓN ESPAÑOLA
durata/running time: 29'
origine/country: SPAGNA 1992

Un fatto di cronaca nera avvenuto nel medioevo si ripete nel presente. Nei muri di una pasticceria che apre soltanto di notte (per accogliere i viaggiatori che hanno perso l'ultimo treno) è rappresentata una leggenda di amore, infedeltà e vendetta. Prodotto come un capitolo della serie di Televisión Española CRÓNICAS DEL MAL, il film riprende un'ossessione personale del regista, anche presente nei cortometraggi sperimentali degli anni '70: le forme circolari all'interno di una storia circolare.



A medieval crime is repeated in the present. Within the walls of a bakery shop open only at night (to receive travelers who have missed the last train) unfolds a legend of love, unfaithfulness and revenge. Produced as a chapter of the Televisión Española series CRÓNICAS DEL MAL, the film returns to one of the director's personal obsessions, also present in his experiment short films of the 1970s: circular forms within a circular story.

Andrés Duque

IVÁN Z

sceneggiatura/screenplay: ANDRÉS DUQUE
montaggio/editing: MARTÍN SAPPÍA
formato/format: COLORE, VIDEO
produttore/producer: ANDRÉS DUQUE
produzione/production: ESTUDIOS PIRÁMIDE
durata/running time: 53'
origine/country: SPAGNA 2004



IVÁN Z si avvicina alla vita di un regista strano e marginale, più interessato ad affermare la propria individualità che a seguire le correnti cinematografiche della sua generazione. Il documentario riflette sulla difficoltà di vivere, l'impossibilità di abbandonare un'infanzia popolata di figurine e giochi, e l'impossibilità di fare cinema e di non farlo.

Quello che mi ha sorpreso di più è che Iván fa cinema tutti i giorni, malgrado sia stato più di dieci anni senza filmare. Pensa sempre attraverso storie. I ricordi dei suoi viaggi intensi con la celluloidi non lo hanno abbandonato. Ora che dipinge e non si muove più da casa si sente più "sicuro". La casa della sua famiglia, l'origine della sua ispirazione per il cinema e per la vita, che per lui sono la stessa cosa. Andrés Duque

Andrés Duque (1972, Caracas) si è laureato in giornalismo. Ha iniziato a lavorare come produttore per la divisione latinoamericana di HBO, coprendo festival cinematografici in tutto il mondo. Nel 2000 si è trasferito a Barcellona per studiare cinema documentario. Ora lavora per la casa di produzione Agosto.

IVÁN Z delves into the life of a strange and marginal director more interested in asserting his individuality than following the cinematic trends of his generation. The documentary reflects upon his difficulty in living, in leaving behind a childhood populated by picture-cards and games, and the impossibility of making films and not making them.

What surprised me the most is that Iván makes films every day, despite not having filmed anything for ten years. He thinks continuously through stories. The memories of his intense journey with celluloid have not abandoned him. He feels "safer" now that he paints and no longer leaves his house; his family home, the origins of his inspiration for cinema and life, which for him are one and the same. Andrés Duque

Andrés Duque (Caracas, 1972) graduated in journalism. He began working as a producer for the Latin American division of HBO, covering film festivals throughout the world. In 2000 he moved to Barcelona to study documentary filmmaking. He currently works for the production company Agosto.

INDEPENDENT REPUBLIC (2000, CM, DOC), FEDE'S HOUSE (2002, CM), MIRACLE (2002, CM), RED ROOM (2002, CM), ELECTRIC ROOM (2002, CM), THE DARK SIDE OF MY PAL (2003, CM), SOVEREIGNTY (2004, CM), IVÁN Z. (2004, MM, DOC), THOUGHT (2004, CM), PARALLEL 10 (2005, CM, DOC), A DOG ON THE TABLE (2006, CM), LANDSCAPES IN A TRUCK (2006, MM, DOC)



a volte tornano...

43a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Iván Zulueta

PÁRPADOS

sceneggiatura/screenplay: IVÁN ZULUETA, ÁLVARO G. DEL AMO
fotografia/cinematography: ANGEL LUIS FERNÁNDEZ
montaggio/editing: ROBERTO FANDIÑO
suono/sound: GOLDSTEIN & STEINBERG
musica/music: ÁLVARO CÁRDENAS
scenografia/art direction: JAVIER FERNÁNDEZ
costumi/costumes: JOSÉ M^a DE COSSIO
interpreti/cast: EUSEBIO PONCELA, MARISA PAREDES,
LOLA VALVERDE, PATRICIA VALVERDE, MARTA FERNÁNDEZ MURO
formato/format: COLORE, 16MM
produzione/production: DELIRIOS, TELEVISIÓN ESPAÑOLA
durata/running time: 29'
origine/country: SPAGNA 1989



Carlos e Carmen hanno sempre condiviso tutto, dalle tre prime lettere dei loro nomi fino alla somiglianza fisica o alla casa dei loro sogni nella Gran Via di Madrid. Questo destino comune s'infrange dopo aver incontrato due gemelle di 15 anni, Chupa e Viola Mela, che si burlano di loro, li confondono. Fra dipinti di Gauguin e Van Gogh, una frase si ripete insistentemente: "non possiedo, non penetro, non accedo all'oggetto sognato", dando corpo a una storia di doppi raddoppiati, pari specchiati, inganni dimezzati e moltiplicazioni dissociate.

PÁRPADOS, proiettato nel 1989 alla Mostra, faceva parte della serie DELIRIOS DE AMOR, un gioco collettivo di storie d'amore urbane dove hanno partecipato anche registi come Luis Eduardo Aute, Adolfo Arrieta ed Emma Cohen.

Carlos and Carmen have always shared everything, from the first three letters of their names to their physical resemblance and their dream house on Madrid's Gran Via. This shared destiny is shattered after meeting 15 year-old twins Chupa and Viola Mela, who mock and confuse them. Amid paintings by Gauguin and Van Gogh, one phrase is repeated insistently: "I do not possess, I do not penetrate, I do not approach the desired object," giving life to a story of doubled doubles, mirrored pairs, halved deceptions and dissociated reproductions.

PÁRPADOS was part of the series DELIRIOS DE AMOR, a collective game of urban love stories, in which directors such as Luis Eduardo Aute, Adolfo Arrieta and Emma Cohen took part.

Augusto Martínez Torres

LAS PELÍCULAS DE MI PADRE

sceneggiatura/screenplay: AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES
 fotografia/cinematography: CARLES GUSI
 montaggio/editing: LAURA PÉREZ SOLA
 musica/music: SYLLA ABOUBACAR, SAONOGO YOUSSEUF, L. SORO
 costumi/costumes: MARIAN VARELA
 interpreti/cast: KARME MÁLAGA, ARIADNA CABROL, CARLO D'URSI,
 IVÁN ZULUETA, MARTA FERNÁNDEZ-MURO, JAIME CHÁVARRI
 formato/format: COLORE, HD
 produttore/producer: JOSÉ ANTONIO PÉREZ GINER
 produzione/production: ELS QUATRE GATS AUDIOVISUALS
 distribuzione/distribution: SHERLOCK FILMS
 durata/running time: 99'
 origine/country: SPAGNA 2007



Il padre è morto. La figlia non ricorda niente. Ma quando vede i film realizzati da suo padre prima che lei nascesse, i dubbi sulla famiglia, specialmente sulla madre sconosciuta, iniziano a turbarla. Per tentare risolvere il mistero cerca le persone che hanno lavorato con suo padre.

Il film racconta l'incubo che ho passato anni fa quando ho scoperto che mancavano alcuni negativi dei miei cortometraggi. Ho iniziato un'indagine poliziesca per ritrovarli, dimostrare che erano miei, e depositarli alla Filmoteca Española. Questo fatto mi ha portato a capire l'inesorabile deterioramento del patrimonio cinematografico, il disinteresse delle istituzioni e il dominio della burocrazia.

Augusto M. Torres

Augusto Martínez Torres (1942, Madrid), scrittore, critico, teorico, produttore, regista, sceneggiatore, ritorna a Pesaro dopo aver presentato il suo primo film, *LA MANO DE MADERA*, nel 1968. Negli anni '70 dopo aver lavorato con Glauber Rocha in *CABEZAS CORTADAS*, inizia a realizzare e produrre cortometraggi. Nel 1979 produce il film di culto di Iván Zulueta, *ARREBATO*.

Her father is dead and his daughter remembers nothing. But when she sees the films he made before she was born, doubts about her family, especially about the mother she never knew, begin to bother her. In an attempt to solve the mystery she seeks out those who worked with her father.

The film recounts the nightmare I went through years ago when I discovered that negatives of some of my shorts were missing. I began a police investigation to find them, to prove they were mine, and to deposit them in the Filmoteca Española. This led to me to understand the inexorable deterioration of cinematic patrimony, the lack of interest from the institutions and bureaucracy's domination.

Augusto M. Torres

Writer, critic, theoretician, producer, director and screenwriter, Augusto Martínez Torres (1942, Madrid) returns to Pesaro after presenting his first film, *LA MANO DE MADERA*, in 1968. In the 1970s, after working with Glauber Rocha on *CUTTING HEADS*, he began making and producing short films. In 1979 he produced Iván Zulueta's cult film *RAPTURE*.

LA MANO DE MADERA (1968), *EL FUEGO* (1970, CM), *EL ESPÍRITU DEL ANIMAL* (1972, CM), *CORREO DE GUERRA* (1973, CM), *EL VIAJE A MANNHEIM* (1974, CM), *CIENCIAS NATURALES* (1975, CM), *ANOCHÉ SONÉ QUE HABÍA VUELTO A MANDERLEY* (1976, CM), *FRAC*, *EPISODIO DEL LARGO CUENTOS ERÓTICOS* (1979, CM), *MI HERMANA VA A UNA FIESTA* (1980, CM), *REPROCHES* (1980, CM), *EL PECADOR IMPECABLE* (1987), *LAS PELÍCULAS DE MI PADRE* (2007)

Flavia Mastrella & Antonio Rezza

FOTOFINISH 2

sceneggiatura/screenplay: ANTONIO REZZA
fotografia/cinematography: MARCO TANI, BARBARA FAVONIO,
FLAVIA MASTRELLA, EUGENIO SMITH
montaggio/editing: EUGENIO SMITH
musica/music: GEORGE GARZONE
suono/sound: ULTRASUONO
scenografia/art director: FLAVIA MASTRELLA
interpreti/cast: ANTONIO REZZA, ARMANDO NOVARA
formato/format: COLORE, BETACAM
durata/running time: 74'
origine/country: ITALIA 2006



Il film è stato girato in occasione dell'operazione "2003, Odissea nello Spazio Zero" all'interno del Teatro Spazio Zero di Roma. Il documento, girato tra il 21 ottobre e il 30 novembre 2003, racconta la rappresentazione di FOTOFINISH non come opera unica e continuativa, ma come l'evolversi nel tempo degli umori e del movimento degli attori che, replica dopo replica, hanno maturato coscienza dello spazio e sono arrivati alla gioia della messa in scena.

Flavia Mastrella e Antonio Rezza, registi e attori per il cinema, il teatro e la televisione, lavorano insieme dal 1987. L'esordio cinematografico avviene con il cortometraggio SUPPIETIJ (1991). Mastrella ha esposto le sue sculture in diverse gallerie italiane. Rezza ha pubblicato i romanzi NON COGITO ERGO DIGITO (1998) e TI SQUAMO (1999). Insieme hanno realizzato la trasmissione televisiva TROPOLITANI (1999-2000) e messo in scena nove opere teatrali.

Filed from October through December of 2003, during the operation Odissea nello Spazio Zero at Rome's Teatro Spazio Zero, the film presents the theatrical play FOTOFINISH (2003), not as a single, continuous work but as the actors' evolution in time as, rehearsal after rehearsal, they mature their consciousness of space and experience the joys of the mise-en-scene.

Flavia Mastrella and Antonio Rezza, artists, writers, directors and actors in films, theater and television, have been working together since 1987. In 1991 they debuted with the short SUPPIETIJ. Flavia Mastrella has exhibited her sculptures in various Italian galleries. Antonio Rezza has published the novels NON COGITO ERGO DIGITO (1998) and TI SQUAMO (1999). Together they created the television program TROPOLITANI (1999-2000) and have directed nine theatrical productions.

SUPPIETIJ (1991, CM), CONFUSUS (1993, CM), TORPORE INTERNAZIONALE (1993, CM), L'ORRORE DI VIVERE (1993, CM), PRAEOCCUPATIO (1993, CM), DE CIVITATE REI (1994, CM), IL PIANTONE (1994, CM), EVOLUTIO (1994, CM), SCHIZZOPATIA (1994, CM), FIORENZO (1994, CM), RAPTUS (1994, CM), PSICOSI MULTIPLA (1994, CM), ZERO A ZERO (1994, CM), IL TELEFONETTO (1994, CM), REPRESSO (1994, CM), ESCORIANDOLI (1996), L'HANDICAPPATO (1996, CM), VIRUS (1997, CM), PORTE (1997, CM), FUMMO (1998, CM), MICHELANGELO (1998, CM), TURO (1999, CM), DELITTO SUL PO (2001), FOTOFINISH 2 (2006)

Christian Carmosino, Enrico Carocci

Pierpaolo De Sanctis, Francesco Del Grosso

a cura di/coordinated by

Vito Zagarrìo

montaggio/editing: FRANCESCO DEL GROSSO, PIERPAOLO DE SANCTIS
 musica/music: PIERO MESSINA
 produzione/production: DIPARTIMENTO COMUNICAZIONE
 E SPETTACOLO UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE,
 FONDAZIONE PESARO NUOVO CINEMA
 formato/format: COLORE, MINI DV
 durata/running time: 52'
 origine/country: ITALIA 2007



A un anno di distanza, quattro registi ripropongono l'evento speciale diretto da Vito Zagarrìo, "La meglio gioventù".

Christian Carmosino dirige cortometraggi e documentari, selezionatore per diversi festival, svolge attività di docenza e scrive di cinema. Nel 2007 ha fondato, a Roma, Officine, luogo di creazioni e visioni cinematografiche.

Enrico Carocci è autore di saggi. Ha pubblicato *TORMENTI E ESTASI*. «STRADE PERDUTE» DI DAVID LYNCH per Lindau. È coautore del documentario *GARBATELLA*.

Pierpaolo De Sanctis, montatore e regista di cortometraggi e documentari, è autore di scritti sul cinema e collabora con diverse riviste italiane. Fa parte del nucleo artistico-organizzativo del CineTeatro, a Roma.

Francesco Del Grosso ha scritto e diretto cortometraggi e documentari selezionati in Festival nazionali. Dal 2002 collabora al sito di critica cinematografica «Cinemavvenire.it»

One year later, four directors re-propose The Best of Youth, the Special Event organized by Vito Zagarrìo.

Christian Carmosino directs shorts and documentaries, selects films for festivals, teaches and writes on cinema. In 2007 he founded *Officine* in Rome, a space for creating and screening films.

Enrico Carocci is the author of numerous essays. He published *TORMENTI E ESTASI*. «STRADE PERDUTE» DI DAVID LYNCH and co-directed the documentary *GARBATELLA*.

Pierpaolo De Sanctis, an editor of shorts and documentaries, has written on cinema and collaborates with various Italian magazines. He is part of the organizational-artistic nucleus of *CineTeatro* in Rome.

Francesco Del Grosso has written and directed shorts and documentaries that were selected at festivals worldwide. Since 2002 he has written for the online film magazine *CINEMAVVENIRE.IT*.



nuove

**proposte
video
&
documentando**

Il piccolo nel grande

di Andrea Di Mario

Se negli anni passati lo sforzo del festival è stato quello di raggruppare il ginepraio delle forme video, tentando in qualche modo di ragguagliarlo, i lavori della selezione di quest'anno presentano ciascuno almeno la caratteristica di differire completamente da ciascun altro, assieme ai quali è compreso. Così anche la sezione "documentando" è stata fatta confluire con gli altri generi, per arricchire questa diversità. Ciò che domina, infatti, rispetto a un uso passato della ripresa elettronica, concepita come "rivoluzionaria" o almeno foriera di innovazione creativa – e l'omaggio a Gianni Toti ne è la riprova più smaccata – è questa prassi di un flusso infinito e uniforme di immagini. È dentro questo fiume in piena che possono condensarsi le microstorie che qui si raccontano. I due estremi possono essere EXQUISITE CORPS, che unisce dieci registi dei *new media* sparsi nel mondo a cimentarsi separatamente su di un testo letterario *minimal-dark*. L'omaggio al gioco surrealista del "cadavere squisito" è rappresentativo del tappeto mediale su cui scorre la nostra quotidianità: un testo unico appartenente a tutti, nel quale poter prendere una parte (o prenderne parte) seguendo solo i rimandi del caso. Un gioco. Come gioco non è il documento di due reporter di guerra (MEETING RESISTENCE) alle prese con i combattenti iracheni, sulla cui quotidianità scorre un tappeto di bombe. Eppure la sostanza di queste immagini si fonde tra loro rompendo ogni staccato. Come A DAY IN THE LIFE OF GILBERT & GEORGE, dove il fluido televisivo viene moltiplicato in un arabesco e sovrapposto all'opera dei due artisti inglesi che guardano ghignanti. C'è poi la performance (FUGUE) di due autori russi che hanno fatto del vento la loro tematica piena di senso e non senso storico, adattandola a video e installazioni. Oppure la dilatazione di un frammento di animazione disneyana (TRAUMA ROOM), nel quale il risultato non è più nell'alterazione del linguaggio quanto nella possibilità di poterlo riverberare, elettronicamente, all'infinito.

All'orizzonte di queste produzioni, tutte di specialisti del genere, c'è il magma in eruzione del *content sharing* di Internet, quale unico grande lago dove le immagini annegano o vengono ripescate.

I formati dell'immagine elettronica sono un'archeologia in atto. Un esempio sono le riprese telefoniche: domani non saranno più tali e dopo domani ancora. Del "film al telefono" vengono presentate alcune sillogi italiane e francesi. Anche in questo caso si ripropone un bivio: lavori nei quali ci si ingegna a cercare un racconto che tematizzi il mezzo stesso e all'opposto il criterio senza criterio di far girare "a folle" la ripresa verso le libere associazioni di forme create dalle città stesse inquadrature nell'obiettivo. Tutte queste pratiche annoiano e piacciono, viziano e uniformano e resta da domandarsi: se le nuove apparecchiature sono sempre più rapide e comode, come mai non esiste, di fatto, il tentativo di realizzare l'ultima equazione dell'utopia cinematografica, ossia, raccontare il messaggio più astratto nel modo più rapido e pratico?

The small in the large

by Andrea Di Mario

If the festival's efforts in past years have been to gather together the multifarious forms of video, striving to somehow bring them all to the same level, the common characteristic of this year's selection is that each individual film differs totally from the others. The Documentando section has been made to converge with other genres to enrich this diversity. In fact, in respect to a past usage of electronic filming, conceived as "revolutionary" or at least heralding creative innovation – and the tribute to Gianni Toti is the strongest confirmation of that – what dominates this year is this general rule of an infinite and uniform flow of images. This river in spate can be seen as the condensation of the micro-stories told here.

The two extremes could be symbolized by EXQUISITE CORPS, which unites eight new media directors from around the world, who each brought to the work their own piece of a minimal-dark literary text. The tribute to the surrealist exquisite corpse game represents the medial backdrop onto which our daily lives are projected: a single text that belongs to everyone, from which a small part can be taken (or in which one can even take part), purely following accidental cross-references. A game. Whereas MEETING RESISTENCE, the document by two war reporters on the soldiers in Iraq, is anything but a game, as daily lives are played out against a backdrop of bombs. Yet the substance of these images melds together, sweeping away every boundary.

Like A DAY IN THE LIFE OF GILBERT & GEORGE, where televisual flow is multiplied into an arabesque and overlaid onto the work of the two British artists who watch on, sneering. Then there is the performance by two Russian actors (FUGUE) who use the wind as their theme, adapting it to video and installations filled with historic sense and nonsense. And the dilation of a fragment of Disneyesque animation (TRAUMA ROOM), the outcome of which is no longer the alteration of language but rather the possibility of making it reverberate electronically and infinitely.

On the horizon of these specialist genre works is an erupting lava stream of Internet content sharing, the only deep pool in which images either drown or are plucked out again.

Electronic image formats are archaeology in the making. One example is films made using cell phones: tomorrow they will no longer be archeology and even less so after that. Film al telefono presents several Italian and French syllogisms, once again offering a junction: works that show an attempt to tell a story about the method itself and, on the other hand, the criteria without a criteria to "recklessly" shoot images that direct the film towards the free association of forms created by the cities captured in the lens. All these techniques bore and excite, corrupt and create uniformity and it remains to ask: if the new equipment is increasingly quick and easy, how come we have still not seen an attempt to take the final step in the cinematic utopia, namely to recount the most abstract message in the quickest and most practical way?

Another major and important criteria of the films seems to have been met with DALLA TESTA AI PIEDI, for which the assimilation of the images corresponds to their incessant transformation. The story is closely entwined with the way it is devel-

Un altro grande e importante criterio del film, invece, sembra essere stato risolto con *DALLA TESTA AI PIEDI*, per cui l'assimilazione delle immagini corrisponde alla loro trasformazione incessante. La vicenda raccontata e il modo in cui viene sviluppata sono uniti strettamente, dando nuova forza al concetto stesso di racconto autobiografico. *DALLA TESTA AI PIEDI* dimostra che questo genere, oltre ad avere una possibilità di essere ridefinito, sta al mezzo elettronico come una medicina alla reiteratezza e all'anomia.

Per molti minuti, nella programmazione della sezione video, non ci saranno nemmeno più movimenti di macchina. Capiterà, assistendo alle proiezioni dell'omaggio a Jean-Gabriel Périot (altrove nel catalogo), una gragniuola di immagini fisse e musiche giustapposte a diverse velocità. Un filo ora rettilineo, poi avanti-indietro, ora sinusoidale, come il grafico di un oscilloscopio che registra gli impulsi della Storia: la storia degli uomini e delle donne del mondo, la storia degli uomini e delle donne del XX Secolo, soprattutto, della guerra. Come direbbe Kurt Vonnegut: «Così va la vita», mentre chiosa gli orrori di *Dresda (1)* in *MATTATOIO N.5*. E come nello scrittore americano, anche Périot usa lo stesso registro per dire della forza invincibile del potere e resisterle, con ironia, facendo rigirare la storia mandando al contrario il suo disco di morte. I suoi lavori sono formati per lo più da un ordito molto spettacolare, che utilizza l'iperpresente di una materia visiva sovrabbondante. È un lavoro pervicace con il quale Périot sembra prima di tutto volere spiegare a se stesso gli effetti. Perciò le immagini magniloquenti del mondo sono allo stesso tempo intime, come provenienti dall'archivio del suo privato e così quello che è pubblico potrebbe diventare autobiografico. Il piccolo nel grande.

1 Gli aerei americani, pieni di fori e di feriti e di cadaveri decollavano all'indietro da un campo d'aviazione in Inghilterra. Quando furono sopra la Francia, alcuni caccia tedeschi li raggiunsero, sempre volando all'indietro e succhiarono proiettili e schegge da alcuni degli aerei e degli aviatori. Lo stormo, volando all'indietro sorvolò una città tedesca in fiamme. I bombardieri aprirono i portelli del vano bombe, esercitarono un miracoloso magnetismo che ridusse gli incendi e li raccolse in recipienti cilindrici d'acciaio, e sollevarono questi recipienti fino a farli sparire nel ventre degli aerei. I contenitori furono sistemati ordinatamente su alcune rastrelliere. Anche i tedeschi, là sotto, avevano degli strumenti portentosi, costituiti da lunghi tubi di acciaio. Li usavano per succhiare altri frammenti dagli aviatori e dagli aerei. Ma c'erano ancora degli americani feriti, e qualche bombardiere era gravemente danneggiato. Sopra la Francia, però, i caccia tedeschi tornarono ad alzarsi e rimisero tutti e tutto a nuovo. Quando i bombardieri tornarono alla base, i cilindri d'acciaio furono tolti dalle rastrelliere e rimandati negli Stati Uniti, dove c'erano degli stabilimenti impegnati giorno e notte a smantellarli, a separarne il pericoloso contenuto e a riportarlo allo stato di minerale. Cosa commovente, erano soprattutto le donne a fare questo lavoro. I minerali venivano poi spediti a specialisti in zone remote. Là dovevano rimetterli nel terreno e nascondarli per bene in modo che non potessero mai più fare male a nessuno.

Kurt Vonnegut, *MATTATOIO N.5* O *LA CROCIATA DEI BAMBINI*, Feltrinelli, Milano, 2000, pp.94-95.

oped, giving new strength to the concept of the autobiographical tale. DALLA TESTA AI PIEDI shows that this genre, beyond being able to be redefined, can be an antidote to the reiteration and anomia of the electronic medium.

In the programming of the video section there will be periods when the camera does not even move. As in the works of the tribute to Jean-Gabriel Périot (elsewhere in the catalogue), in which there are swathes of fixed images and music juxtaposed at various speeds. A thread that is at one moment straight, another back to front, now curved, like the graphics of an oscilloscope recording the pulses of History: the history of men and women of the world; the history of men and women of the 20th century; and especially the history of war. As Kurt Vonnegut would say, "so it goes," while commenting on the horrors of Dresden (1) in SLAUGHTERHOUSE FIVE. And like the American writer, Périot also uses the same tone to speak of the invincible strength of power and of resisting it, with irony, turning history around, turning its record of death backwards. His works are mostly made up of a plot that uses the hyper-present of a glut of visual material. It is headstrong work, the effects of which Périot seems to want to explain to himself first and foremost. Thus, the magniloquent images of the world are both intimate, as though they have come from his private archive, and the public can become autobiographical. The small in the large.

1 American planes, full of holes and wounded men and corpses took off backwards from an airfield in England. Over France a few German fighter planes flew at them backwards, sucked bullets and shell fragments from some of the planes and crewmen. They did the same for wrecked American bombers on the ground, and those planes flew up backwards to join the formation. The formation flew backwards over a German city that was in flames. The bombers opened their bomb bay doors, exerted a miraculous magnetism which shrunk the fires, gathered them into cylindrical steel containers, and lifted the containers into the bellies of the planes. The containers were stored neatly in racks. The Germans below had miraculous devices of their own, which were long steel tubes. They used them to suck more fragments from the crewmen and planes. But there were still a few wounded Americans, though, and some of the bombers were in bad repair. Over France, though, German fighters came up again, made everything and everybody as good as new. When the bombers got back to their base, the steel cylinders were taken from the racks and shipped back to the United States of America, where factories were operating night and day, dismantling the cylinders, separating the dangerous contents into minerals. Touchingly, it was mainly women who did this work. The minerals were then shipped to specialists in remote areas. It was their business to put them into the ground, to hide them cleverly, so they would never hurt anybody ever again.

Kurt Vonnegut, SLAUGHTERHOUSE FIVE

EXQUISITE CORPSE

Mike Bohatch (Stati Uniti)
 Jerry Cappa (Stati Uniti)
 Julian Hanby (Gran Bretagna)
 Jim Minton (Stati Uniti)
 Jeff Pomeroy (Stati Uniti)
 Domenic Shaw (Gran Bretagna)
 Lucas Tripodi (Cile)
 Lorelinde Verhees (Olanda)
 Can Yildirim (Turchia)
 Nick Montgomery (Canada)

sceneggiatura/screenplay: MICHAEL ARNZEN
 montaggio/editing: JERRY CAPP
 suono/sound: PICKETT PRODUCTIONS
 musica/music: MICHAEL MOURACADE
 narratore/narrators: MARINA JOHNSON, CHRISTOPHER HACKETT
 formato/format: COLORE, VIDEO
 produttore/producer: JIM MINTON
 produzione/production: JIM MINTON DESIGN STUDIO
 sito web/website: WWW.EXQUISITECORPSEMOVIE.COM
 durata/running time: 17'
 origine/country: STATI UNITI 2007



Questo cortometraggio sperimentale è “un gioco dei cadaveri eccellenti”, un assemblaggio di immagini che nel suo approccio è unico e lascia inorriditi. In questo film, registi, disegnatori d’animazione, artisti new media da ogni parte del mondo hanno creato la loro eccellente e perversa compilation di immagini e testi, dando vita a una specie di Frankenstein.

Jim Minton, Nativo d’America, membro dei Choctaw, per più di venticinque anni è stato un leader nell’animazione ad alto impatto. Filmmaker, disegnatore, scenografo e tante altre cose, i suoi lavori hanno ricevuto numerosi premi.

This experimental short film project is an exquisite corpse of the visual imagination that takes it’s own unique and horrifying approach. In this film, directors, animators, and new media artists from around the world have come together to create their own exquisitely twisted compilation of image and text, a sort of Frankenstein.

Jim Minton, a Native American and member of the Choctaw Nation, has been a leader in high impact animation design and direction for over 25 years. A filmmaker, designer and set designer, his works have received numerous awards.

Simone Cangelosi

DALLA TESTA AI PIEDI

sceneggiatura/screenplay: S. CANGELOSI, S. SILVERIO, R. NISI
 montaggio/editing: LUCREZIA ARGENTIERO, SIMONE CANGELOSI
 suono/sound: MATTEO CUCINI
 formato/format: COLORE, VIDEO
 produttore/producer: SIMONE CANGELOSI
 produzione/production: MOVIMENTO D'IDENTITÀ TRANSESSUALE
 distribuzione/distribution: VITAGRAPH
 durata/running time: 28'
 origine/country: ITALIA 2007



Produrre DALLA TESTA AI PIEDI è stato uno sforzo titanico, per certi tratti una follia. Realizzarlo ha significato disattendere tutte le regole del lavoro nel cinema: prima l'ho girato, poi l'ho montato e al termine del lavoro il film si è scritto. Non poteva che essere così per la natura stessa del progetto. Simone Cangelosi

Simone Cangelosi è restauratore cinematografico, mestiere che ha svolto presso l'Immagine Ritrovata dal 1998, lo stesso periodo in cui è iniziato il progetto DALLA TESTA AI PIEDI.

Producing DALLA TESTA AI PIEDI was a colossal effort, in some ways madness. Making it meant disregarding all the rules of filmmaking: I first shot and edited it and once the film was finished, wrote it. It could not have been otherwise for the very nature of the project.

Simone Cangelosi

Simone Cangelosi is a film restorer and in 1998 worked for the Immagine Ritrovata Festival, the same period in which he began the project DALLA TESTA AI PIEDI.

Steve Connors & Molly Bingham

MEETING RESISTANCE

sceneggiatura/screenplay: STEVE CONNORS, MOLLY BINGHAM
 montaggio/editing: DAVID EMANUELE, JOEL PLOTCH
 suono/sound: JOE GAUCI
 musica/music: RICHARD HOROWITZ
 produttore/producer: DANIEL J. CHALFEN, CONNORS & BINGHAM
 produzione/production: NINE LIVES DOCUMENTARY
 durata/running time: 84'
 origine/country: STATI UNITI 2006



I due registi sono entrati nel cuore della resistenza irakena realizzando un documentario che testimonia l'orrore quotidiano della guerra per le strade di Baghdad.

Steve Connors ha iniziato come fotografo all'inizio degli anni '80 quando era nell'esercito inglese, di servizio nell'Irlanda del Nord. Successivamente ha lavorato per importanti testate statunitensi e inglesi, fotografando gli avvenimenti storici fondamentali degli ultimi vent'anni. **Molly Bingham** ha cominciato come fotoreporter nel 1994 in Ruanda durante il genocidio. In Africa ha compiuto altri lavori, comprese due missioni per conto del Human Rights Watch. Le sue attenzioni si sono dirette in seguito in Medio Oriente, Iran e Iraq.

The two directors penetrate the heart of the Iraqi resistance to make a documentary that bears witness to the daily horrors of war on the streets of Baghdad.

Steve Connors began taking photographs while serving as a British soldier in Northern Ireland in the early 1980s. He later began working for important US and UK newspapers, photographing the most important historical events of the past 20 years. Molly Bingham began working as a photojournalist in 1994, traveling to Rwanda in the wake of the genocide. She did further work in Africa, including two special projects for Human Rights Watch. She later turned her attention to the Middle East Iran and Iraq.

Ellis Donda

ESERCIZI DI CINEMA

montaggio/editing: PAOLO COMUZZI
 musica/music: OLIVIER MESSIAEN
 formato/format: COLORE, VIDEO
 durata/running time: 135'
 origine/country: ITALIA 2007

ESERCIZI DI CINEMA è tratto dalla lettura di frammenti di ESERCIZI DI STILE di Raymond Queneau. Il film è strutturato in sette parti ed è stato ideato e prodotto dalla Scuola media inferiore di Palmanova, con interpreti gli studenti e i docenti dell'istituto.

Ellis Donda (1947, Aquileia) si è laureato in antropologia e diplomato al Centro Sperimentale di Roma, ha lavorato in radio e televisione, pubblicato saggi e prodotto spettacoli multimediali.



ESERCIZI DI CINEMA is based on the reading of excerpts of Raymond Queneau's *EXERCISES IN STYLE*. The film is structured in seven parts and was conceived and produced by the Palmanova Middle School and features the school's students and teachers.

Ellis Donda (1947, Aquileia) graduated in anthropology and later received a diploma from the Centro Sperimentale in Rome. He has worked in radio and television, published essays and produced multi-media shows.

Ido Fluk

TRAUMA ROOM

Sito web/website: WWW.IDOFLUK.COM
 durata/running time: 7'
 origine/country: ISRAELE 2006

TRAUMA ROOM esplora una delle scene più strazianti dell'animazione Disney, quella in cui BAMBÌ cerca disperatamente la madre. Per mezzo della ripetizione e della manipolazione delle immagini, il video indaga il senso di panico e il trauma potenziale prodotto dai film per bambini.

Ido Fluk (1980, Israele) lavora a Tel Aviv come visual artist. Le sue opere hanno ricevuto numerosi premi ed è stato esibito in gallerie e musei come Artist Space e 92Y a New York, Black Lab a Seattle, il Federal Exhibition Hall a Bonn.



TRAUMA ROOM is an exploration of the famous heartbreaking scene from Disney's popular animation film *BAMBI*. Using repetition and image manipulation, the work explores the underlying currents of panic and potential trauma that lie beneath the childish animated presentation.

Ido Fluk (1980, Israel) is a visual artist living in Tel Aviv. He has won many awards for his work, which has been shown in various galleries and museums, including Artist Space and 92Y in New York, Seattle's Black Lab and the Federal Exhibition Hall in Bonn.

Gaurav Jani

RIDING SOLO TO THE TOP OF THE WORLD

montaggio/editing: SANKALP MESHAM
suono/sound: DWARAK WARRIER
musica/music: VED NAIR
formato/format: COLORE, DVCAM
produzione/production: DIRT TRACK
sito/website: WWW.DIRTTRACKPRODUCTIONS.COM
durata/running time: 94'
origine/country: INDIA 2006



Un uomo e la sua moto alla scoperta di uno degli angoli più remoti, aspri e inhospitali della terra: l'altopiano del Changtang, 5mila metri sul livello del mare. Completamente solo, il protagonista è narratore, regista e operatore.

Gaurav Jani a 23 anni si è trasferito a Mumbai dove è stato assistente alla regia di Ram Gopal Verma durante le riprese di *JUNGLE*. Abbandonato il mondo del cinema fa i lavori più disparati. Poi compra una motocicletta e decide di unire le sue due grandi passioni: il viaggio e il cinema.

A man and his motorcycle travel to one of the remotest, roughest and most inhospitable corners of the world: the Changtang plateau, 5,000 meters above sea level. Entirely on his own, the protagonist is narrator, director and cameraman.

*At the age of 23, Gaurav Jani moved to Mumbai, where he worked as assistant director to Ram Gopal Verma on *JUNGLE*. He later abandoned the film world and worked an assortment of jobs. After buying a motorcycle he decided to unite his two passions: traveling and cinema.*

Giulio Latini

TUPAC AMARU LA DECONQUISTA, IL PACHACUTI

fotografia/cinematography: GIULIO LATINI
musica/music: LUIGI CECCARELLI
voce/voice: GIOVANNA MORI
interpreti/cast: VIOLA LATINI
formato/format: COLORE, VIDEO
produttore/producer: GIULIO LATINI
produzione/production: EDISON SUDIO
durata/running time: 17'
origine/country: ITALIA 2007



Originato da un testo di Gianni Toti, il video rievoca l'epopea del re Tupac Amaru II, che sollevò gli indios contro i *conquistadores* nove anni prima della Rivoluzione Francese, per giungere all'efferato sterminio dei guerriglieri Tupac Amaru a Lima nel dicembre 1996.

Giulio Latini dal 1987 è regista di video e documentari. Insegna Comunicazione multimediale presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". È autore di numerose pubblicazioni su cinema, letteratura e nuovi media.

Originating from a text by Gianni Toti, the video evokes the epic deeds of King Tupac Amaru II, who led a revolt of the Peruvian Indians against the conquistadores nine years before the French Revolution, through to the savage massacre of the Tupac Amaru guerrillas in Lima in December 1996.

Giulio Latini has been directing videos and documentaries since 1987. She teaches Multi-Media Communication at Rome's Tor Vergata University. She has written numerous publications on cinema, literature and new media.

Galina Myznikova & Sergey Provorov

FUGUE

sceneggiatura/screenplay: G. MYZNIKOVA, S. PROVOROV
 fotografia/cinematography: VSEVOLOD SKUCHAYEV
 montaggio/editing: SERGEY PROVOROV
 interpreti/cast: A. SILICHUK, P. KOTOV, P. SINCHENKO
 formato/format: COLORE, VIDEO
 produttore/producer: ANNA GOR
 produzione/production: PROVMYZA
 durata/running time: 19'
 origine/country: RUSSIA 2007

Dei giovani vanno a un concerto di musica antica per organo e si trovano a lottare tra di loro e contro il vento provocato dallo strumento stesso.

Galina Myznikova e **Sergey Provorov** lavorano come autori televisivi e registi in Nizhnij Novgorod dove hanno concepito il concetto di informazione non-verbale. Nel 2000 hanno fondato il gruppo Provmyza. Nel 2005 hanno rappresentato la Russia alla Biennale di Venezia con il progetto IDIOT WIND.



The young people who have come to an organ concert of early music must struggle amongst themselves and against a wind created by the instrument.

Galina Myznikova and Sergey Provorov work as television creators and directors in Nizhnij Novgorod, where they created the concept of non-verbal information. In 2000 they founded the Provmyza group and in 2005 represented Russia at the Venice Biennale with the project IDIOT WIND.

Louis-Matthieu Nivôse

KAMI-KAZÉ, IL VENTO DIVINO

sceneggiatura/screenplay: LOUIS-MATTHIEU NIVÔSE
 suono/sound: NICOLAS BECKER
 musica/music: EWAN SOUBEN
 scenografia/art direction: YANN BAGOT
 formato/format: COLORE, B/N, VIDEO
 produttore/producer: ALEXIS KLAHR
 produzione/production: UNDER LICENCE PRODUCTIONS
 distribuzione/distribution: ARGOS FILMS
 durata/running time: 47'
 origine/country: FRANCE 2007

KAMI-KAZÉ è un documentario sul vento. Tra bianco e nero e colori, tra reale e immaginario, il film mette in immagini un diario intimo, una sorta di appunti di viaggio del vento.

Louis-Matthieu Nivôse (1983, Parigi) ha iniziato a girare film nel 1995 con una super 8 trovata per strada. Dal 2000, lavora con musicisti hip-hop delle periferie parigine, prima di diventare montatore per la società di produzione Argos Films. Nel 2004 fonda Under Licence Productions per promuovere nuove esperienze audiovisive.



KAMI-KAZÉ is a documentary on wind. Short in black and white and color, between the real and the imaginary, the film is a kind of intimate diary in images, a travelogue of the wind.

Louis-Matthieu Nivôse (1983, Paris) began making films in 1995 with a Super 8 camera found on the street. Since 2000 he has worked with hip-hop musicians on the outskirts of Paris and later became an editor for the Argos Films production company. In 2004 he founded Under Licence Productions to promote new audiovisual experiences.

Stuart Pound

A DAY IN THE LIFE OF GILBERT & GEORGE

montaggio/editing: STUART POUND
 suono/sound: STUART POUND
 interpreti/cast: GILBERT & GEORGE
 formato/format: COLORE, B/N, VIDEO
 produttore/producer: STUART POUND
 produzione/production: BOCADILLO PRESS
 durata/running time: 9'
 origine/country: GRAN BRETAGNA 2007



Channel 4 News, 20 gennaio 2006, ore 19: sia il suono che le immagini delle news convergono, si sovrappongono e finiscono per diventare parte di un'intervista e performance degli artisti Gilbert & George.

Stuard Pound ha un passato come filmmaker e informatico, due esperienze che ha unito nel video digitale. Per realizzare molti dei suoi lavori. Negli ultimi dieci anni si è avvalso della collaborazione della poetessa Rosemary Norman.

Channel 4 News, 7 p.m., 20 January 2006. The footage is sliced into alternating time lines, and sound and images from news stories converge, overlap and become part of an interview and performance by artists Gilbert & George.

Stuart Pound has a background in filmmaking and computing, and digital video brought the two together. Over the past 10 years he has collaborated with the poet Rosemary Norman on a number of videos.

Laboratorio con studenti di Liceo, Accademia e Università della Provincia di Macerata

L'AMOROSA VISIONE

formato/format: COLORE, MINI DV
 produzione/production: PROVINCIA DI MACERATA, I.R.R.E. MARCHE
 durata/running time: 57'
 origine/country: ITALIA 2007



L'AMOROSA VISIONE è il risultato di un innovativo percorso di formazione realizzato con il coinvolgimento di studenti dai 18 ai 30 anni delle scuole superiori, dell'Accademia e dell'Università. Sedici di loro sono stati selezionati per diventare "registi" e cogliere le emozioni dei loro coetanei attraverso il cinema. Sono stati formati all'uso della telecamera digitale e alla realizzazione di interviste narrative e poi sono andati alla ricerca di quei ragazzi e quelle ragazze che, intervistati, sono diventati i protagonisti del documentario.

Daniele Segre

L'AMOROSA VISIONE is the result of an innovative training course involving high school, academy and university students aged 18-30. Sixteen were selected to become "directors" and gather the emotions of their peers through cinema. They were trained in digital camera use and narrative interview techniques and sent in search of the young men and women who, once interviewed, became the documentary's protagonists.

Daniele Segre



film al
telefono

43a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

La rivoluzione del videofonino

di Francesca Mazzoleni

Il 22 novembre 1963 il fotografo Abraham Zapruder, armato di una cinepresa 8 mm., riprende l'assassinio di JFK a Dallas. Quelle immagini avranno una vita ulteriore migrando in altri film: rielaborate dall'avanguardia, ovvero inserite per dare un sapore di verità documentaristica in JFK di Oliver Stone. Zapruder filma con la sua piccola cinecamera uno degli eventi che segna il secolo. Immaginiamo oggi lo stesso evento filmato da una miriade di telefonini, da una pluralità sterminata di punti di vista: avremmo davvero un'idea di quella straordinaria *espansione del visibile* che caratterizza il mondo mediatico di oggi. L'8 mm nasceva dal 16 mm, un altro formato privilegiato da documentaristi e sperimentatori cinematografici per i bassi costi e la relativa facilità d'uso. Reperire una Paillard 8 mm, una Beaulieu o una Bolex 16 mm (la macchina da presa usata da Andy Warhol) sul mercato dell'usato non era difficile. Nel 1965 la Kodak immette sul mercato il Super 8 mm, un'evoluzione dell'8 mm destinato a raggiungere fasce di consumatori più ampie: mentre l'8 mm derivava dal 16 (era una pellicola 16 mm tagliata a metà e richiedeva un caricamento manuale accessibile solo a fotoamatori esperti), il Super 8 era contenuto in una cartuccia, si inseriva semplicemente nella camera e si filmava. Nasceva una nuova era, che coinvolgeva non solo lo sterminato mercato amatoriale occupato dai filmmaker della domenica ma trovava estimatori anche fra i documentaristi più esigenti (l'immagine Super8 era pur sempre più definita del segnale video), come pure fra gli artisti e gli sperimentatori cinematografici che intuirono subito le straordinarie potenzialità comunicative e finanche espressive del nuovo mezzo. Basti pensare agli straordinari film in 8 mm, i lirici *Songs*, realizzati da Stan Brakhage: delicate incursioni nel mondo quotidiano trasfigurate da una visionarietà fortemente in debito verso la lezione delle avanguardie storiche: da Jean Epstein a Gertrude Stein, da Jean Cocteau a Maya Deren. Contemporaneamente le varie *nouvelle vague* che si proponevano di rivoluzionare il volto del cinema, cercavano di sbarazzarsi delle ingombranti apparecchiature e privilegiavano, spesso, modelli leggeri e manovrabili come la piccola Eclair 35mm che consentiva all'operatore una grande libertà di movimento. Intorno agli anni '70 si comincia a diffondere l'apparecchiatura video portatile del videotape. Si comprese subito la potenzialità che i nuovi mezzi di ripresa video avrebbero potuto apportare alla controinformazione (1). Man mano, negli ultimi tre decenni, il video, mezzo tecnico sottoposto a un processo di accelerata obsolescenza, per cui sempre nuovi formati sorgono tramontano e vengono soppiantati da nuovi (effetto delle leggi concorrenziali del mercato ma anche conseguenza della continua evoluzione tecnologica inerente il medium specifico), conosce una sempre più larga diffusione, anche nel mondo amatoriale, soppiantando in larga misura le pellicole cinematografiche Super8 e 16 mm che rimangono appannaggio dei filmmaker professionisti. E siamo all'oggi, in cui gli strumenti di videoregistrazione, inclusi i cellulari, stanno

The Video Cell Phone Revolution

by Francesca Mazzoleni

On November 22, 1963, amateur photographer Abraham Zapruder recorded JFK's assassination in Dallas with an 8mm film camera. Those images would go on to have another life in other films: re-worked by the avant-garde or else inserted in Oliver Stone's JFK, to give the film a documentary vérité feel. Zapruder filmed one of the 20th century's hallmark events with his little camera. Imagine the same thing happening today, recorded by a myriad of cell phones from many different perspectives and you can get a real inkling of the extraordinary explosion of the visible that characterizes today's media world. Eight-millimeter film developed from 16mm, another format preferred by documentary and experimental filmmakers for its low cost and relative ease of use. It was not hard to find a Paillard 8mm, a Beaulieu or a Bolex 16mm (the camera Andy Warhol used) on the secondhand market. In 1965, Kodak introduced the Super 8mm, a new generation of 8mm cameras that would go on to reach a wider range of consumers: as 8mm had evolved from 16mm (it was actually 16mm film spliced in half) it had a complex manual loading system that meant only expert amateur filmmakers could handle it, whereas Super 8 used a cartridge that was simply inserted in the camera and you could start shooting right away.

*A new era was born: not only did it see the rise of endless ranks of amateur "weekend filmmakers," it also attracted the most demanding documentary filmmakers (the image quality of Super 8 had greater definition than the video signal) as well as artists and experimental directors who all immediately sensed the new format's extraordinary potential for communication and creative expression. One has only to think of the extraordinary films made in 8mm, the lyrical *SONGS* by Stan Brakhage; delicate incursions into daily life created by a visionary who owed a lot to the historic avant-garde, from Jean Epstein to Gertrude Stein, from Jean Cocteau to Maya Deren. As the various *nouvelle vague* films wanted to revolutionize the face of cinema, they also wanted to rid themselves of its cumbersome equipment, often preferring lighter cameras with greater maneuverability, like the Eclair 35 mm, a small camera that allowed the cameraman tremendous freedom of movement.*

Round about the 1970s a portable camera using videotape came onto the market: the potential of this new method of video recording was clear from the start and it would lead to a kind of counter-information culture (1). Over the last three decades, video – a technical means with an accelerated, built-in obsolescence, as new formats are continually being overtaken by even newer ones (an effect of market competition, but also a result of the continual technical evolution inherent in the medium itself) – has enjoyed an increasingly enlarged consumer base, even in the amateur market, where video has mainly replaced the use of Super8 and 16mm, formats that are still largely the prerogative of professional filmmakers.

This brings us to the present day, when video recording instruments – including cell phones – are revolutionizing our way of living and communicating. A cell phone with these capabilities combines a series of functions that needed fairly complex equipment up until very recently, now all contained in a very small

rivoluzionando il nostro modo di essere e comunicare. Il cellulare con funzioni di ripresa assomma, in dimensioni estremamente ridotte, una serie di funzioni che richiedevano fino a ieri apparecchiature di una certa complessità. Permette innanzitutto di avere sempre con sé un mezzo per registrare qualsiasi cosa ci cada sotto gli occhi. Offre la comodità di usarlo in qualsiasi situazione, senza alcun ingombro. Questa "plasticità" del medium favorisce lo sviluppo di nuove forme di informazione, filiazioni di quella controinformazione che negli anni '70 aveva una valenza eminentemente politica. Si sviluppa infatti con i cellulari il fenomeno del *Citizen journalism*, con la diffusione esponenziale (ogni possessore di telefonino dotato di buon occhio e di un minimo di esperienza è un potenziale giornalista) di riprese di eventi documentati non più da truppe televisive professionali ma da riprese amatoriali di passanti. È il trionfo dello sguardo anonimo, la visione dell'uomo della strada, del testimone occasionale che si trova a registrare anche grandi eventi *mentre stanno accadendo*. Si sta dunque arrivando così ad una democratizzazione dei mezzi di comunicazione? Quando saremo tutti muniti di cellulari, crescerà la voglia di documentare, di denunciare le informazioni distorte, depurate, filtrate o manipolate dai mezzi di comunicazione ufficiali? Andranno a scomparire, così, i mezzi di informazione tradizionale? Perché usare le immagini girate da una troupe che si reca sul luogo di un evento dopo che questo è già accaduto, quando già decine di videofonini hanno documentato l'accadimento durante il suo svolgersi? E quali implicazioni negative avrà, anzi ha già tutt'oggi, la diffusione capillare del videofonino? Strumento di registrazione di scherzi atroci, di violenze sessuali, della più insignificante banalità quotidiana? Esiste il rischio d'arrivare ad una società/grande fratello par-orwelliana, dove tutti potranno tenere sotto controllo tutti registrando senza essere scorti la vita degli altri? Quanto possono servire le norme vigenti a garantire la nostra privacy (come la piccola luce rossa obbligatoria nei cellulari di nuova generazione mentre si filma: luce nascondibile con un dito davanti l'obiettivo, o il suono di avvertenza della ripresa: che in modalità "silenzioso" si silenzia anch'esso)? Si può affermare che anche in campo artistico il videofonino costituisca uno strumento di espressione alternativa a una macchina-cinema sempre più costosa e mastodontica, così come avveniva per i formati ridotti cinematografici – 8 mm, Super 8, 16 mm - ovvero per il videotape mezzo pollice al suo apparire? La videocamera di un cellulare sarà in breve tempo in grado di realizzare una ripresa la cui qualità tecnica risulterà quasi indistinguibile da quella di una videocamera. E come David Lynch crea capolavori onirici e barocchi con una Sony digitale, senza che il pubblico riesca a cogliere la differenza con una ripresa tradizionale, così forse i nuovi lavori futuri saranno girati da videofonini e la differenza sarà impercettibile. Quando le differenze tecniche saranno livellate da microprocessori sempre più evoluti e la miniaturizzazione delle camere non costituirà un limite ma un vantaggio ulteriore, arriverà un momento in cui ci si chiederà perché preferire la microcamera contenuta nel telefonino a modelli più grandi e ingombranti. L'immagine del videofonino è ancora leggermente meno nitida, ma gli ultimi modelli fra poco raggiungeranno quasi gli standard delle videocamere meno avanzate. Quando ciò avverrà, e una ripresa fatta con una telecamera a bassa

package. First and foremost, it allows us to shoot anything that falls under our gaze. It offers the convenience of being able to record in any situation, without the need for bulky apparatus. The "plasticity" of the medium encourages the development of new forms of information, offshoots of the counter-information that had a particularly political slant in the 1970s. In fact, the phenomenon of citizen journalism is developing alongside cell phones, with the exponential spread of images of events filmed not by professional television crews but recorded by amateur passers-by – today anyone with a cell phone, a good eye and a minimum amount of experience is a potential journalist. It is the triumph of the anonymous viewpoint, the vision of the man on the street, the casual eyewitness who finds himself recording even important events as they are happening.

So does this mean the democratization of the means of communication? When we are all armed with a cell phone, will we have an increasing desire to document what we see, to denounce information distorted, filtered, purged or manipulated by official communication channels? Will this lead to the disappearance of the traditional information media? Why use images shot by a professional crew arriving on a scene after an event has already happened when dozens of videophones have already documented it as it was actually taking place? What negative implications will (actually, already does) the widespread diffusion of the video cell phone have? Is it a merely a means for filming cruel practical jokes, sexual violence or the most trivial and banal daily events? Is there a risk of winding up with an Orwellian big brother society, where everyone can keep an eye on everyone else, recording their lives without their knowledge? How useful will the current regulations – like the compulsory red recording light on the latest models of cell phones, easily hidden by a finger, or the warning beep during recording, which is silenced when a phone is switched to silent mode – be in safeguarding our privacy?

Can we claim that the video cell phone is also an alternative means of artistic expression to a cinema machine that is increasingly more costly and unwieldy, just as was the case with smaller film formats – 8mm, Super 8 and 16mm – or even half-inch video tape when it came out? Very soon a cell phone's video camera will have a technical quality almost indistinguishable from a video camera. And just as David Lynch creates dreamy, baroque masterpieces using a Sony digital camera without the audience spotting the difference, perhaps in the future works will be filmed on video cell phones and the difference will be just as imperceptible. When technical differences have been leveled out by more and more advanced microprocessors and the miniaturization of the camera will not be seen as a limit but an added advantage, perhaps the time will come when we ask why not choose the micro-camera in the cell phone over larger and more bulky recording equipment?

Images from a cell phone are still slightly less sharp, but the latest models will soon have nearly the same definition as the less advanced video cameras. When that happens, and images shot with a low-definition video camera can be mistaken for something shot on a high-definition cell phone, or when cell phones reach extremely sophisticated recording standards (which could happen very soon given the speed of technical evolution), what will the differences be? Cell phones can record on a hard disk/memory cards like the latest video cameras, they have a zoom function and recorded material can be elaborated in post-production. So why would you choose to shoot with a video camera and not a cell phone?

definizione sarà confondibile con un cellulare ad alta definizione, o quando i cellulari raggiungeranno standard di ripresa molto elevati (e ciò succederà molto presto dato l'evolversi della tecnologia), quali saranno le differenze? Il cellulare registra su hardisc/memory card come le ultime videocamere, possiede un buono zoom, e il lavorato è modificabile in post produzione. Perché si dovrebbe preferire di filmare con una videocamera e non con un cellulare? E' determinante un fattore psicologico: ciò che si può fare con un simile mezzo risulta più spontaneo e immediato. In scena è meno ingombrante, la recitazione viene più naturale, si ha la sensazione di rubare un attimo di vita, di documentare un qualcosa che sta avvenendo sotto i nostri occhi. Forse nasceranno altri Brakhage, altri Markopoulos, altre Maya Deren che affideranno a un mezzo apparentemente così *cold* la rappresentazione dei propri mondi interiori. E questo piccolo strumento di "scrittura" audiovisiva, il videofonino, apparirà forse come la materializzazione di quello che Alexander Astruc, nel suo famoso saggio del 1948, aveva profeticamente definito l'avvento della "camera-stylo", cioè la macchina da presa utilizzata dal cineasta come lo scrittore usa la stilografica; il cinema non è più un codice ma un linguaggio, tutti possono fare cinema... Si invererà allora il sogno pasoliniano di un *cinema di poesia* praticabile da tutti il cui vocabolario e il cui linguaggio sono costituiti da tutto il mondo visibile?

1. Segnale di questa temperie culturale è il libro *Senza chiedere permesso* di Roberto Faenza, un manuale sulla controinformazione che nel '70 venne adottato da tanti giovani interessati ai mass media.

A certain psychological factor is also decisive here: the cell phone appears to offer more spontaneity, more immediacy. The equipment is less cumbersome for on-the-spot recording; the acting appears more natural; there is the sensation of stealing a moment of life, of documenting something happening right before our eyes. Perhaps other Brakhages, Markpouloses or Maya Derens will come along and use such an apparently cold medium to document their inner worlds. And maybe then this little tool for audiovisual "writing," the video cell phone, may appear to be the embodiment of what Alexander Astruc prophetically defined the "camera-pen" in his famous 1948 essay – that is, a camera used by a filmmaker like a writer uses a fountain pen. When cinema is no longer a code but a language then everybody can make cinema.... Will Pasolini's dream of a "cinema of poetry" come true, where everyone can make films whose vocabulary and language embrace the entire visible world?

1. A sign of this cultural climate is the book *SENZA CHIEDERE PERMESSO* by Roberto Faenza, a manual on counter-information adopted in the 1970s by many young people interested in the mass media.

Francesca Mazzoleni

MA MIRANDA... DOV'È?

sceneggiatura / screenplay: FRANCESCA MAZZOLENI
 interpreti / cast: DAVID COLANGELI, NICCOLÒ FRANCISCI, ISIDORO GALLUCCIO, EMANUELE PINELLI
 origine / country: ITALIA 2007

L'occhio invisibile del videofonino documenta gli ultimi giorni di liceo di quattro ragazzi uniti dalla musica. La realtà in presa diretta, senza la mediazione falsificante della "macchina cinema", lascia emergere uno spaccato di vita: le loro notti, la tensione pre-concerto, le loro percezioni sul futuro, delineano un sincero e crudo ritratto di una generazione.

Francesca Mazzoleni

Francesca Mazzoleni realizza video musicali, scrive di cinema, musica e teatro ed è creatrice e webmaster di siti cinematografici. Insegna a Roma al Campus dei Media nell'ambito del corso in "Giornalismo e Comunicazione d'Impresa". Nel 2006 ha pubblicato *FILMARE CON IL TELEFONINO E LA TELECAMERA DIGITALE* (Dino Audino Editore).



The invisible eye of the video cell phone documents the last days of high school of four students that share a passion for music. Reality captured live, without the falsifying mediation of the "cinema machine," allows a cross-section of life to emerge: their nights, pre-concert nerves and perceptions of the future offer an honest and raw portrait of a generation.

Francesca Mazzoleni

Francesca Mazzoleni makes music videos, writes on film, music and theatre and has created and is the webmaster of numerous film sites. She teaches at the "Campus dei Media" in Rome, as part of the course "Giornalismo e Comunicazione d'Impresa." She has published *Filmare con il telefonino e la telecamera digitale* (2006).

CORTOFONINO FILM FESTIVAL

Il Cortofonino International è un festival che si svolge nella città di Terni, dedicato esclusivamente ai filmati prodotti con telefoni cellulari. Giunto alla sua seconda edizione, l'intento è quello di mostrare come cambia la creatività applicata all'audiovisivo, agevolata da un mezzo versatile quale il cellulare. In Italia i possessori di questi cellulari sono circa 13 milioni: ognuno può fare in modo che le proprie idee, le storie che si è sempre voluto raccontare prendano forma, senza risorse economiche ingenti. Nel cellulare si riversa l'intrattenimento multimediale, ognuno può mettersi alla prova con semplicità, sia realizzando dei corti dal taglio documentario che di finzione: tutti possono utilizzare questi dispositivi, permettendo a ognuno di creare senza particolari conoscenze un proprio ed esclusivo cortometraggio, solo lasciandosi guidare dalla propria sensibilità. Il Cortofonino International è organizzato dall'Associazione Culturale Libera Iloa con il contributo della Fondazione Umbria Spettacolo; ha il patrocinio dell'Ambasciata di Francia in Italia; gode della collaborazione con l'Assessorato alla Cultura e Politiche Giovanili del Comune di Terni.
www.cortofoninofilmfestival.eu

*Held in the city of Terni, Cortofonino International is a festival dedicated entirely to films made with cell phones. Now in its second edition, the festival's aim is to show how creativity applied to the audiovisual changes, facilitated by a medium as versatile as the cell phone. In Italy, approximately 13 million people possess cell phones: each one of them can give life to his or her ideas, the stories they have always wanted to tell, without considerable economic resources. The mobile phone contains multi-media entertainment; anyone can attempt to create with simplicity, to make short documentary or fiction films. Anyone can use these devices and thus create, without any particular know-how, their own, individual short film, by simply allowing themselves to be led by their own sensibilities. Cortofonino International is organized by the Libera Iloa Cultural Association with a contribution from the Fondazione Umbria Spettacolo. It is sponsored by the French embassy in Italy and enjoys a collaboration with the Terni Cultural and Youth Policy Council.
www.cortofoninofilmfestival.eu*

Antonio Altieri

MUSEO CONTADINO (Nokia 6630, 3', Italia 2006)

Giuseppe Bellasalma & Benedetto Guadagno

LA LIBERA ESPRESSIONE (Nokia, 3', Italia 2006)

Francesco Bona

LA SAGGEZZA DI MURPHY (Nokia 6670, 4', Italia 2006)

Antonio Borriello

WRONG TIME (Nokia 6630, 4', Italia 2006)

Nils Calasanzio

CUBE WORLD (Lg U880, 4', Italia 2006)

Simone Figini

ABITUDINI (Sony Ericson W700I, 4', Italia 2006)

Andrea Giomaro

BETANIA 1.0 (Nokia 6125, 4', Italia 2006)

Alessandro Raga & Paolo Cerase

VERA-MENTE (z140v, 4', Italia 2006)

Nicol Veronica Stefani & Stefanato Nicola

LUPO (Nokia 6680, 2', Italia 2006).

Paolo Tramontana

ULTIMO GIORNO (Nokia N80, 4', Italia 2006)

FESTIVAL POCKET FILMS

Il Pocket Film Festival di Parigi diretto da Laurence Herzberg è organizzato dal Forum des Images presso il Centro Pompidou. Questa manifestazione, nata nel 2005, è la prima in Europa ad aver proposto una selezione di prodotti cinematografici realizzati per e con il telefonino, di una durata tra i trenta secondi e i novanta minuti. L'intento di questa manifestazione, sponsorizzata dal gigante della telefonia mondiale Nokia e dalla compagnia telefonica SFR, è quello di mettere in vetrina una forma d'arte emergente e valutarne gli effetti sulla cinematografia tradizionale. Il Forum des Images ha chiamato a raccolta registi, sceneggiatori, musicisti e altri artisti, dando il via all'esperimento. I film sono mostrati sugli schermi tradizionali del Forum, ma anche su display da telefonino installati nella platea. Giunto alla terza edizione, il festival ha presentato tra gli altri alcuni lavori di Alain Fleischer, regista molto attento alle innovazioni tecniche, a cui la Mostra ha dedicato in passato una retrospettiva.
www.festivalpocketfilms.fr

*The Pocket Film Festival in Paris, directed by Laurence Herzberg, is organized by the Forum des Images of the Centro Pompidou. Founded in 2005, the event was the first in Europe to have presented a selection of film projects made with video cell phones, from 30 to 90 seconds long. The aim of the festival, sponsored by the world telephony giant Nokia and telephone company SFR, is to showcase an emerging art form and evaluate its effects on traditional cinema. The Forum des Images invited directors, screenwriters, musicians and other artists to set the experiment in motion. The films were shown on the Forum's traditional screens, as well as on the displays of video cell phones installed inside the cinema. For its third edition, the festival presented, among others, the works of Alain Fleischer, a director who has long been attentive to technological innovations and on whom the Pesaro Film Festival previously held a retrospective.
www.festivalpocketfilms.fr*

Alain Fleischer CHINESE TRACKS (20', Francia 2006)

In Cina, nel labirinto di strade di un quartiere tradizionale, un narratore si perde seguendo, come unico filo d'Arianna, le indicazioni del tragitto comunicate attraverso un cellulare. Le immagini filmate da questo apparecchio sono il contrappunto di ciò che è detto.

In the labyrinthine streets of a traditional neighborhood in China, a narrator gets lost, his only Ariadne's thread the directions of the course communicated through a cell phone. The images captured by the phone run counterpoint to what is spoken.

Léonard Bourgois-Beaulieu OCCUPÉ (10', Francia 2006)

Louise Botkay Courcier MAMMAH (8', Francia 2006)

Stéphane Galienni DÉCROCHE (1', Francia 2005)

Marguerite Lantz PERLE (5', Francia 2006)

Jean-Claude Taki LE CAHIER FROID (24', Francia 2006)

Manou Chintesco RIEN DE RIEN (1', Francia 2005)

Torsten Bruch AUTO CHRONOGRAPHE (4', Francia 2006)

Nathalie Roth DANS L'OR DE SA VAPEUR ROUGE (2')

Romuald Beugnon PULSION SCOPIQUE (6', Francia 2006)

Cristophe Rollo CYCLE DE NUIT (3')

Bruno Elisabeth COMPOSITION DE TRAINS (5', 2006)

Zhenchen Liu PANORAMA (1', 2006)

Julien Levesque THE MAN WITH A MOVIE PHONE (9')

Benoît Labourdette DREAM (2')

Benoît Labourdette TRAVELLING LATÉRAL PARIS 18^E ARRONDISSEMENT (2')

Christophe Dauder FRAGMENT D'UN AVENIR LONTAIN (3')

Cyrus Frisch

**WAAROM HEEFT NIEMAND MIJ
VERTELD DAT HET ZO ERG
ZOU WORDEN IN AFGHANISTAN**

**Why Didn't Anybody Tell Me
It Would Become
This Bad in Afghanistan**

fotografia/cinematography: CYRUS FRISCH
montaggio/editing: CYRUS FRISCH
interpreti/cast: CYRUS FRISCH
formato/format: COLORE, VIDEOFONINO
produttore/producer: CYRUS FRISCH
produzione/production: STICHTING FILMKRACHT
durata/running time: 70'
origine/country: OLANDA 2007



È possibile fare un film sperimentale con la videocamera del telefonino? La storia, raccontata in prima persona, mostra la disperazione, l'ansietà di un soldato olandese veterano della guerra in Afghanistan che non può levarsi di dosso i suoi fantasmi.

Cyrus Frisch (1968, Amsterdam) si è laureato nella Dutch Film and Television Academy nel 1992. Lavora come regista e sceneggiatore per il cinema e il teatro. Le sue opere sono sempre accolte in modo controverso e la critica lo definisce un provocatore e narcisista. **WAAROM HEEFT NIEMAND MIJ VERTELD DAT HET ZO ERG ZOU WORDEN IN AFGHANISTAN** è il primo lungometraggio realizzato con un videofonino presentato in un grande festival (Rotterdam).

Is it possible to make an experimental film with a cell phone camera? This first-person story shows the desperation and anxiety of a Dutch soldier, a veteran of the war in Afghanistan, who cannot escape his ghosts.

***Cyrus Frisch** (1968, Amsterdam) graduated from the Dutch Film and Television Academy in 1992. He works as a director and screenwriter in film and theatre. His work is always received with controversy and critics therefore often call him a provocateur and narcissist. **WAAROM HEEFT NIEMAND...** is the first feature film made with a video cell phone presented at a large festival (Rotterdam).*

DE KUT VAN MARIA/MARIA'S CUNT (1990, CM), WELCOME 1 (1991, CM), WELCOME 2 (1992, CM), SCREENTEST (1992, CM), ZELFBEKLAG/SELFPIETY (1993, CM), LIVE EXPERIMENTEREN/LIVE EXPERIMENTS (1995, CM), IK ZAL JE LEVEN EREN.../I SHALL HONOUR YOUR LIFE... (1997, CM), GREEN TITEL/NO TITLE (1998, CM), VERGEEF MIJ/FORGIVE ME (2001), BLACKWATER FEVER (2006), WAAROM HEEFT NIEMAND MIJ VERTELD DAT HET ZO ERG ZOU WORDEN IN AFGHANISTAN/WHY DIDN'T ANYBODY TELL ME IT WOULD BECOME THIS BAD IN AFGHANISTAN (2007)

Matteo Botrugno & Daniele Coluccini

CHRYSALIS

sceneggiatura/screenplay: M. BOTRUGNO, D. COLUCCINI
 montaggio/editing: M. BOTRUGNO, D. COLUCCINI
 suono/sound: VALERIO STIRPE
 scenografia/art direction: GIANFRANCO PROTOPAPA, SANDRA CONTI
 costumi/costumes: ANDREA ESPOSITO, ARIANNA BONAZZI
 interpreti/cast: DANIELE TAMMURELLO, ALESSANDRA CHIAPPA
 durata/running time: 12'
 origine/country: ITALIA 2007

Un uomo percorre lo stesso tragitto quotidianamente per rientrare a casa. Un giorno si imbatte in una splendida farfalla nell'ascensore del suo palazzo. Da quel momento in poi la sua vita cambierà e inizierà per lui una rinascita.

Matteo Botrugno & Daniele Coluccini, dopo una formazione cinematografica e musicale, hanno iniziato a lavorare come compositori di colonne sonore per cortometraggi e di musiche di scena per il teatro. Dal 2006 si dedicano alla direzione di cortometraggi low budget.



A man takes the same route home every day. One day he comes across a magnificent butterfly in the elevator of his building. From that moment on, his life changes and he will undergo a kind of rebirth.

*After studying cinema and music, **Matteo Botrugno & Daniele Coluccini** began working with other composers of music for shorts and theatrical plays. They have been making low-budget short films since 2006.*

Gianluca Corinaldesi

NO GEZZ LA VERA STORIA DI MARAMAO

sceneggiatura/screenplay: SILVIA VEROLI
 fotografia/cinematography: STEFANO PALOMBI, LUCA SILVAGNI
 montaggio/editing: GIANLUCA CORINALDESI
 suono/sound: ANDREA POLZONI, PAOLO PRINCIPI
 musica/music: FONDAZIONE URKA
 produzione/production: FALCO CINE LAB
 durata/running time: 19'
 origine/country: ITALIA 2007

NO GEZZ si svolge in una dimensione fantafascista e ricostruisce liberamente la genesi della canzone del 1939 MARAMAO PERCHÉ SEI MORTO che, nonostante l'enorme successo, conobbe varie traversie censorie.

Gianluca Corinaldesi ha iniziato a teatro come attore e assistente alla regia per lo Stabile delle Marche. Ha creato il progetto Corto 900 e il Laboratorio FalconaraCinema, dove insegna regia e sceneggiatura. È assistente di Joe Lambert del Center for Digital Storytelling di Berkeley.



NO GEZZ unfolds in a fantastical fascist dimension and loosely reconstructs the origins of the 1939 song "Maramo perché sei morto," which despite its enormous success was censored various times throughout history.

***Gianluca Corinaldesi** began working in the theatre as an actor and assistant director at the Marche Region Repertory Theatre. He created the project Corto 900 and Laboratorio FalconaraCinema, where he teaches directing and scriptwriting. He is assistant to Joe Lambert at the Center for Digital Storytelling in Berkeley.*

Sébastien Hien Touviel

MIRAGES

sceneggiatura / screenplay: MARIÈ BEUGRÈ OOURONON
 montaggio / editing: GEORGES DABIRÈ
 musica / music: JEAN ARISTIDE HOUËSSINON
 scenografia / art direction: MARIÈ BEUGRÈ OOURONON
 interpreti / cast: CÉDRIC SIB, MOUNIN MIREILLE, MESMIN YOBOUË
 produttore / producer: TOURÈ PEHIO
 produzione / production: ART PEVIEL
 durata / running time: 15'
 origine / country: COSTA D'AVORIO 2007

Junior torna in Costa D'Avorio con i genitori, ma nella sua terra di origine si sente straniero. Comincia così un viaggio alla ricerca delle proprie radici, tra coetanei che lo deridono e la famiglia che non riesce a capire il suo smarrimento.

Sébastien Hien Touviel (1977, Yamoussoukro) si è formato all'istituto nazionale dell'arte e dell'azione culturale di Abidjan. Scenografo e regista teatrale ha partecipato a numerosi concorsi vincendo diversi premi.



Junior returns to the Ivory Coast with his parents but feels like a foreigner in his homeland. Thus begins a search for his roots among peers who deride him and a family who cannot understand his sense of displacement.

***Sébastien Hien Touviel** (1977, Yamoussoukro) studied at the National Institute of Arts And Cultural Action in Abidjan. A theatrical set designer and director, he has won numerous prizes at festivals.*

Riccardo Ponis

TV ME

sceneggiatura / screenplay: Riccardo Ponis
 fotografia / cinematography: Niccolò Palomba
 montaggio / editing: Alessandro Giordani
 musica / music: Riccardo Ponis
 interpreti / cast: Francesco Giannetti
 produttore / producer: Monica Torre
 produzione / production: Mori/MErry TIme BLAck 2006
 sito / website: www.metibla.net
 durata / running time: 3'
 origine / country: Italia 2007

Un TV dipendente vive la sua crisi d'astinenza.

Riccardo Ponis (1978, Roma) realizza film e videoclip indipendenti, scribacchino musicale e cinematografico, afferma di essere: un esteta della merda metropolitana e di tutti quei rapporti malati tra gli esseri che la popolano. Non disdegna la natura.



A TV addict goes through withdrawal symptoms.

***Riccardo Ponis** (1978, Rome) makes independent films and music videos. A scribbler on music and cinema, he claims to be an aesthete of metropolitan shit and of all the sick relationships among those who inhabit it. He does not draw nature.*

La Mostra organizza quattro incontri editoriali per mettere a confronto linguaggi audiovisivi diversi tra loro. Una riflessione che solo in apparenza sembra spostare l'attenzione del nostro sguardo lontano dallo schermo e dalla più "istituzionale" sala cinematografica. Attraverso i libri e le parole dei quattro autori presentati, ma anche per mezzo di proiezioni video, si cercherà di comprendere quanto sia profondo il legame che unisce i cosiddetti new media con l'immagine cinematografica.

Prima riflessione: ad una crisi dell'editoria italiana in generale e, nello specifico, della saggistica cinematografica, fa riscontro una vitalità di uscite e persino di nuovi marchi editoriali. Un dato interessante anche se resta sconcertante il numero bassissimo delle tirature e delle vendite medie. Una seconda riflessione concerne l'ampliamento dei temi, e in prima istanza trovano spazio quelli riguardanti le nuove tecnologie (in questo senso vanno citate anche Costa&Nolan, Dino Audino e Bruno Mondadori), il digitale, le nuove forme di audiovisivo, il video (televisione, videoarte ecc.), la non-fiction. Proprio in quest'ambito, per cui la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro è sempre stata particolarmente sensibile, abbiamo voluto estrapolare quattro volumi di recente uscita in grado di rappresentare bene quel cambiamento di rotta sia dal punto di vista produttivo che tecnologico, estetico e fruitivo in cui il cinema è immerso. *MUSICA PER I NOSTRI OCCHI* di Domenico Liggeri è un vero "mastodontico" omaggio alla forma videoclip, tema significativo anche per i numerosi contatti con il cinema, come sottolinea anche l'altrettanto recente *MUSIC VIDEO* (Kaplan).

SECOND LIFE di Mario Gerosa ci trasporta invece in quest'universo alternativo, completamente digitale, che unisce la net.art con il videogame contemporaneo ma anche una serie di immaginari audiovisivi che non possono non avere a che fare con il cinema. La casa editrice che lo pubblica, Meltemi, da anni dimostra una particolare propensione verso forme nuove di arte e comunicazione nell'era digitale e dei new media (basti pensare al recentissimo *CHATTARE*. *SCENARI DELLA RELAZIONE IN RETE*, a cura di Valeria Giordano e Stefania Parisi). Così, sempre di Meltemi presentiamo *IL VIDEOFONINO*. *GENESI E ORIZZONTI DEL TELEFONO CON LE IMMAGINI* di Luciano Petullà e Davide Borrelli, testo che si lega intrinsecamente alle "vie del festival" che in questa edizione prevede la proiezione di alcuni corti realizzati proprio con il videofonino.

Il cinema digitale è invece al centro dell'analisi di Alessandro Amaducci, teorico del video e della videoarte, oltre che videomontatore, con *ANNO ZERO*. *IL CINEMA NELL'ERA DIGITALE* (Lindau), vera storia del cinema elettronico e digitale attraverso l'analisi dei film più importanti e significativi.

The festival is presenting four books with the intent to compare and analyze diverse audiovisual languages – a reflection that only in appearance seems to turn our attention away from the screen and “institutional” movie theatres. However, through the books and words of the four presented authors, as well as through video screenings, we will try to understand how deep the ties that bind the new media to the film image truly are.

A first reflection, on the crisis in the Italian literary world in general and regarding film essays in particular, is somewhat offset by vitalized new releases and even new publishing companies. Nevertheless, the very low numbers in terms of circulation and average sales remain disconcerting.

*A second reflection concerns going beyond the usual topics, first and foremost to make room for those on the new technologies: digital, new audiovisual forms, video (television, video art, and so forth) and non-fiction. It was precisely from this sphere, to which the Pesaro Film Festival has always been particularly sensitive, that we wanted to extrapolate four recently published works that best represent this change of course, in terms not only of production but of the technology, aesthetics and entertainment value in which cinema is immersed. *MUSICA PER I NOSTRI OCCHI* by Domenico Liggeri is a truly “colossal” tribute to music videos, a subject significant also for its numerous links to cinema, as emphasized in another recent publication, *MUSIC VIDEO*.*

*Mario Gerosa’s *SECOND LIFE* instead takes us to an alternative, entirely digital universe that unites net.art and the contemporary video game, as well as a series of audiovisual creations that are without a doubt connected to cinema. The book’s publisher, Meltemi, has for years shown a particular propensity towards new forms of art and communication in the digital and new media era, such as with the very recently published *CHATTARE*. *SCENARI DELLA RELAZIONE IN RETE*, edited by Valeria Giordano and Stefania Parisi. Meltemi also published *IL VIDEOFONINO*. *GENESI E ORIZZONTI DEL TELEFONO CON LE IMMAGINI* by Luciano Petullà and Davide Borrelli, a text intrinsically tied to Pesaro’s program this year, which includes the screening of several short films made with video cell phones.*

*Digital cinema lies at the heart of the analyses of Alessandro Amaducci (a video and video art theoretician as well as video artist) in *ANNO ZERO*. *IL CINEMA NELL'ERA DIGITALE*, the true story of electronic and digital cinema told through an analysis of its most important and significant films.*

Alessandro Amaducci**ANNO ZERO.****IL CINEMA NELL'ERA DIGITALE**

casa editrice: Lindau

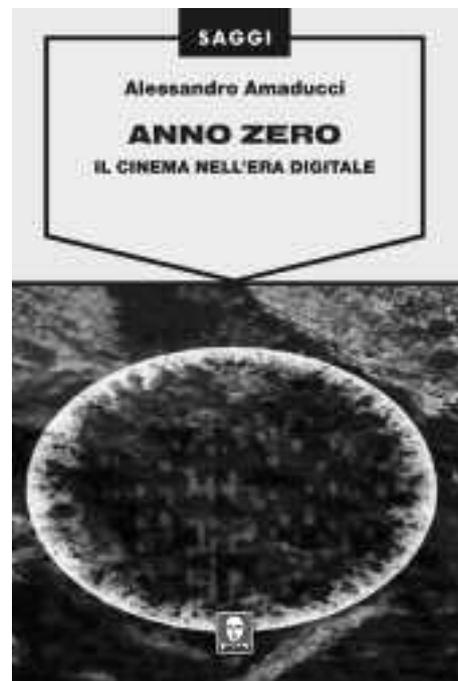
luogo: Torino

anno: 2007

collana: Saggi

pagine: 224

prezzo: 21 euro



Le nuove tecnologie, l'elettronica ieri e il digitale oggi, hanno attraversato la storia del cinema sotto varie forme, soprattutto nel settore degli effetti speciali. Ma per molti registi, l'utilizzo di nuovi mezzi e formati alternativi alla pellicola rappresenta soprattutto il tentativo di riconquistare un'autonomia produttiva e creativa, nonché l'occasione per ritornare a sperimentare il linguaggio delle immagini in movimento. Oggi il formato digitale in alta definizione, l'HD, ipotizza, per la prima volta nella storia del cinema, la fine del supporto alla base dei sogni di molti registi: la pellicola. Autori come Peter Greenaway, Lars von Trier, Mike Figgis, Aleksandr Sokurov, Eric Rohmer, Robert Rodriguez, Michael Mann, David Lynch e altri – grazie alla spinta delle sperimentazioni della videoarte e del contributo fondamentale di George Lucas – hanno realizzato film sostituendo la pellicola con il digitale. Questo libro analizza le esperienze più significative, tracciando un percorso che comincia dall'utilizzo del video analogico per passare all'Alta Definizione Analogica, al video digitale e infine all'Alta Definizione Digitale. Nell'era dell'HD il cinema ricomincia da zero, guarda il proprio passato sperimentale, e costruisce un linguaggio al tempo stesso nuovo e contaminato dalla videoarte e dal video musicale.

Alessandro Amaducci, videoartista, regista di video musicali e di spettacoli multimediali, insegna al DAMS di Torino. Autore di testi sull'estetica e sulla tecnica dell'immagine elettronica e digitale, presso Lindau ha pubblicato *IL VIDEO. L'IMMAGINE ELETTRONICA CREATIVA; BANDA ANOMALA. UN PROFILO DELLA VIDEOARTE MONOCANALE IN ITALIA*, e, con Giaime Alonge, *PASSO UNO. L'IMMAGINE ANIMATA DAL CINEMA AL DIGITALE*. Presso Kaplan ha scritto insieme a Simone Arcagni, *MUSIC VIDEO*.

The new technologies – yesterday's electronics and today's digital – have spanned the history of cinema under various forms, above all in the field of special effects. But for many directors the use of new methods and formats that offer alternatives to film above all represents the attempt to take back productive and creative independence, as well as an opportunity to return to experimenting with the language of moving pictures. Today, high definition digital (HD), represents, for the first time in cinema's history, the end of the underlying foundation of the dreams of many directors: film. Filmmakers such as Peter Greenaway, Lars von Trier, Mike Figgis, Aleksandr Sokurov, Eric Rohmer, Robert Rodriguez, Michael Mann, David Lynch and others – thanks to the thrust of video art experimentation and the fundamental contributions of George Lucas – have made movies substituting film stock with digital. This book analyzes the most important works, tracing a course that began with the use of analogue video before passing to high definition analogue, digital video and, finally, high definition digital. In the HD era, cinema is starting over, looking at its experimental past and constructing a language that is simultaneously new and contaminated by video art and the music video.

Besides being a video artist and maker of music videos and multi-media shows, Alessandro Amaducci also teaches at the DAMS in Turin. The author of works on the aesthetics of the techniques of the electronic and digital image, he has published IL VIDEO. L'IMMAGINE ELETTRONICA CREATIVA; BANDA ANOMALA. UN PROFILO DELLA VIDEOARTE MONOCANALE IN ITALIA; and with Giaime Alonge, PASSO UNO. L'IMMAGINE ANIMATA DAL CINEMA AL DIGITALE. With Simone Arcagni he wrote MUSIC VIDEO.

Davide Borrelli, Luciano Petullà

IL VIDEOFONINO

GENESI E ORIZZONTI DEL TELEFONO

CON LE IMMAGINI

casa editrice: Meltemi
luogo: Roma
anno: 2007
collana: Meltemi.edu
pagine: 216
prezzo: 18,50 euro



La videotelefonia come sistema di comunicazione è sempre rimasta ai margini del mondo telefonico e tuttavia la sua idea originaria ha stimolato lo sviluppo delle attuali piattaforme della comunicazione multimediale (voce, immagini, dati). Ripercorrendone criticamente la storia, il libro analizza le emergenze socio-culturali connesse ai nuovi scenari tecnologici, domandandosi se l'introduzione della comunicazione visiva nelle ultime generazioni della telefonia mobile possa avere lo stesso impatto sociale e antropologico ottenuto in questi anni dai messaggi vocali e alfabetici. L'approccio al tema si muove tra indagine socio-tecnica, analisi antropologica e riflessione fenomenologica: al pari di ogni dispositivo di comunicazione digitale, il videofonino si presenta, infatti, come una sorta di prisma dalle mille facce. L'invito, dunque, è a non focalizzarsi solo sul suo dare luce alle immagini, ma – recuperandone le radici simboliche – a rivolgere nuova attenzione alle infinite prospettive dei suoi presenti riflessi. Il testo contiene un saggio di John Durham Peters.

Davide Borrelli, docente di Scienze della comunicazione alle Università degli Studi di Lecce e di Napoli "Suor Orsola Benincasa", svolge attività di ricerca nel campo della storia sociale dei media e dell'industria culturale. Tra i suoi libri, *IL FILO DEI DISCORSI. TEORIA E STORIA SOCIALE DEL TELEFONO*.

Luciano Petullà, esperto di tecnologie della comunicazione e dell'informazione in rapporto con i loro contesti sociali e culturali, ha pubblicato *L'INTERNET TELEPHONY. STORIA SOCIALE DI UN MEDIUM DELLA NEW ECONOMY* (2002) e ha curato l'edizione italiana del libro di J. D. Peters *PARLARE AL VENTO. STORIA DELL'IDEA DI COMUNICAZIONE* (2005).

Although video telephony as a communications system has remained at the margins of the telephonic world, its original idea has stimulated the development of the current platforms of multi-media communications (voice, image, data). The book goes over history from a critical perspective, to analyze social-cultural developments tied to new technological scenarios, asking whether the introduction of visual communication in the latest generations of mobile phones could have the same social and anthropological impact as voice and text messages have achieved in recent years. The approach to the subject is a cross between socio-technical inquiry, anthropological analysis and phenomenological reflection: on par with any and all digital communication devices, the video cell phone is, in fact, a sort of prism with a thousand faces. The work thus invites readers to focus not only on the medium's creation of images but – by reclaiming its symbolical roots – to pay greater attention to the infinite prospects of its present consequences. The text contains an essay by John Durham Peters.

Davide Borrelli, a professor of communication science at the Università degli Studi in Lecce and the Suor Orsola Benincasa in Naples, conducts research in the field of the social history of media and the culture industry. He has published several books, including *IL FILO DEI DISCORSI. TEORIA E STORIA SOCIALE DEL TELEFONO*.

Luciano Petullà, an expert on communication and information technologies in relation to their social and cultural contexts, has published *L'INTERNET TELEPHONY. STORIA SOCIALE DI UN MEDIUM DELLA NEW ECONOMY* (2002) and in 2005 edited the Italian edition of John Durham Peters' book *SPEAKING INTO THE AIR: A HISTORY OF THE IDEA OF COMMUNICATION* (2000).

Mario Gerosa**SECOND LIFE**

casa editrice: Meltemi
 luogo: Roma
 anno: 2007
 collana: Melusine
 pagine: 264
 prezzo: 20,50 euro

SECOND LIFE è un mondo virtuale, una terra di nessuno e di tutti cui chiunque può accedere, per soli dieci dollari, creandosi una vita parallela a quella reale. Con un avatar e un po' di Linden \$ (la moneta di SL, che si acquista, si vende e ha la sua quotazione anche nel mondo reale), si possono aprire un locale notturno, un'agenzia di modelle, un concessionario d'auto o una linea di abiti virtuali. In SL si possono ottenere prestigio, fama, ricchezza che si riflettono anche nella vita reale, come è accaduto alla stilista Aimee Weber, il cui avatar in trecchine e autoreggenti è stato protagonista della mostra "13 Most Beautiful Avatars" alla Columbia University; all'agente immobiliare Anshe Chung, che nel novembre 2006 ha festeggiato il primo milione di dollari veri guadagnato con transazioni virtuali; all'ingegnere Bruno Echegaray, che ha creato "Parioli", un omaggio all'italian style ma anche un luogo di sperimentazioni per attività e servizi in SL. Più di 3 milioni di residenti provenienti da ottanta paesi e circa 800mila utenti che abitano regolarmente le diverse isole di SL, da quelle dedicate al gioco a quelle a luci rosse, dalle simulazioni di epoche passate agli scenari avveniristici di possibili metropoli del futuro: forse SL non rappresenta il prototipo per il web 3.0, ma è certo un esempio dei trend che stanno definendo la *convergence culture* contemporanea, dove ogni storia, marchio, relazione, proprietà intellettuale si muoverà sul maggior numero di piattaforme mediatiche. Mode, luoghi, affari, arte, turismo, divertimento: a chi voglia entrare nel mondo di SL, per curiosità o in cerca di una seconda chance, questo libro fornisce tutte le indicazioni necessarie, anche attraverso le parole dei suoi protagonisti.

Mario Gerosa, giornalista, redattore capo della rivista «AD Architectural Digest», si occupa anche di virtuale. Membro dell'OMNSH (Observatoire des Mondes Numériques en Sciences Humaines), ha lanciato il Progetto per preservare il patrimonio dell'Architettura Digitale. Di recente ha pubblicato *MONDI VIRTUALI* (2006).



SECOND LIFE is a virtual world, a no-man's land that be accessed by all, for only \$10, to create a life for themselves parallel to the real world. With an avatar and some Linden dollars (the SL currency, which is bought and sold and even listed on the stock market in the real world), one can open a nightclub, modeling agency, car dealership or a line of virtual clothing. In SL one can obtain prestige, fame and wealth that is reflected in real life, as in the case of stylist Aimee Weber, whose avatar in braids and thigh-highs was part of the "13 Most Beautiful Avatars" at Columbia University; real estate agent Anshe Chung, who in November 2006 celebrated his first real million dollars earned through virtual transactions; and engineer Bruno Echegaray, who created "Parioli," a tribute to Italian style as well as a place for experimenting SL activities and services. Over three million residents from over 80 countries and approximately 800,000 users regularly inhabit SL's various islands, from those dedicated to gambling to the red light district, from simulations of past epochs to futuristic scenarios of possible metropolises. Perhaps SL does not represent the Web 3.0 prototype, but it is certainly an example of the trends that are defining contemporary cultural convergence, where all stories, brands, relationships and intellectual property will move through a greater number of media platforms. Fashion, places, business, art, tourism, entertainment: also featuring the world of the SL protagonists, this book is a necessary guide for anyone wanting to enter the SL world, out of curiosity or looking for a second chance.

A journalist and editor-in-chief of AD ARCHITECTURAL DIGEST, Mario Gerosa also works with the virtual. A member of OMNSH (Observatoire des Mondes Numériques en Sciences Humaines), he launched a project to conserve the patrimony of Digital Architecture. He recently published MONDI VIRTUALI (2006).

Domenico Liggeri

MUSICA PER I NOSTRI OCCHI

STORIE E SEGRETI DEI VIDEOCLIP

casa editrice: Bompiani

luogo: Milano

anno: 2007

collana: Tascabili

pagine: 888

prezzo: 16,50 euro



Tutti amiamo almeno un cantante, straniero o italiano, famoso o di nicchia: in questo libro sono presenti aneddoti mai raccontati, notizie inedite e curiosità sul rapporto con le immagini di tutti i protagonisti della storia della musica italiana e mondiale, dai big agli artisti alternativi. Tutto sulle vicende che hanno condotto alla nascita del clip e delle emittenti musicali, oltre alla più completa raccolta dei registi storici della videomusica, terreno di coltura dei nuovi talenti del cinema, dell'arte e della televisione. Da Madonna a Bjork, da Ligabue ai Tool, da Bruce Springsteen a Robbie Williams, dai Beatles agli U2, da Gianni Morandi ai Radiohead, dai Rolling Stones ai Nirvana, non c'è artista della storia della musica di cui non si possa scoprire qualcosa. Sono svelati i segreti dei filmati dei monumenti della storia della musica, dalla nascita del jazz al rock, dal pop dei '60 alla psichedelia, senza dimenticare i cantautori italiani, il punk, la dance, la new-wave, il pop-rock, il funky, l'hip-hop, l'heavy metal, le produzioni indipendenti fino alle moderne contaminazioni. In più, la lunga intervista esclusiva a Vasco Rossi che racconta per la prima volta il progetto del film che avrebbe voluto trarre dalla sua canzone VITA SPERICOLATA.

Domenico Liggeri (1970) è regista e sceneggiatore di cortometraggi, autore televisivo, giornalista e critico cinematografico, collabora con le riviste «Duellanti», «Ciak», «Maxim», «il Giornale di Sicilia», «Campus», «il Mucchio Selvaggio». Nel 1997 ha scritto per Falsopiano MANI DI FORBICE. LA CENSURA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA. Nel 2004, con Raf, ha pubblicato per Mondadori "COSA RESTERÀ...". È docente presso la IULM e la Cattolica di Milano. Ha lavorato per istituti d'arte, tra i quali lo IED Arti Visive di Milano. Ha diretto videoclip per il gruppo Le Vibrazioni, i Sugarfree, Alex Britti, Cristina Donà, Raf e Stadio. Dal 1999 è ideatore e direttore artistico della più importante manifestazione del settore, il PVI, Premio Videoclip Italiano.

We all love at least one singer, foreign or Italian, famous or unknown: this book features never before told anecdotes, unpublished news and oddities on the relationship with the images of all the protagonists of the history of Italian and international music, from big names to alternative artists. All led to the birth of music videos and music broadcasters, as well as the most complete collection of the historical directors of video music, a fertile ground for new film, art and television talent. From Madonna to Bjork, Ligabue to Tool, Bruce Springsteen to Robbie Williams, Beatles to U2, Gianni Morandi to Radiohead, Rolling Stones to Nirvana, there is no artist in the history of music on which we cannot discover something. Secrets are revealed on the filmed excerpts of the monuments of music history, from the birth of jazz to rock, 1960s pop to psychadelia, without forgetting Italian singer-songwriters, punk, dance music, new wave, pop rock, funk, hip-hop, heavy metal, independent music through to modern contaminations. Also included is a long exclusive interview with Vasco Rossi, who recounts for the first time the film he wanted to make from his song "Vita spericolata."

*A director and screenwriter of short films, television writer, journalist and film critic, **Domenico Liggeri** (1970) writes for the magazines DUELLANTI, CIAK, MAXIM, IL GIORNALE DI SICILIA, CAMPUS and IL MUCCHIO SELVAGGIO. In 1997 he published MANI DI FORBICE. LA CENSURA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA and in 2004 "COSA RESTERÀ..." with Raf. He teaches at IULM at Milan's Cattolica University. He has worked for art institutions, including IED Arti Visive in Milan, and directed music videos for Le Vibrazioni, Sugarfree, Alex Britti, Cristina Donà, Raf and Stadio, among others. In 1999 he founded and has since then been artistic director of the field's most important award, PVI (Premio Videoclip Italiano).*

DALLE PAROLE ALLE IMMAGINI/FROM WORDS TO IMAGES: ALESSANDRO AMADUCCI

ANYWHERE OUT OF THE WORLD

(Colore, dvcam, 5', 2007)

musica/music: ALESSANDRO AMADUCCI

elaborazioni 3D/: DIMITRI MILANO

presenza/: MORGAN HIDE

ELECTRIC SELF

(Colore, dvcam, 4', 2006)

musica/music: ALESSANDRO AMADUCCI

presenza/: GIULIANA URCIUOLI

ZERO GRAVITY

(Colore, dvcam, 7', 2007)

musica/music: ALESSANDRO AMADUCCI

elaborazioni 3D/: DIMITRI MILANO

presenza/: PAOLA CHIAMA

DISCUSSION ON DEATH

(Colore, dvcam, 7', 2006)

musica/music: ALESSANDRO AMADUCCI

presenza/: PAOLA CHIAMA, MORGAN HIDE

IN THE BEGINNING

(Colore, dvcam, 4', 2007)

musica/music: ALESSANDRO AMADUCCI

presenza/: ALESSANDRA VIGNA



Il lavoro di Alessandro Amaducci, videoartista sensibile alle possibilità offerte dalla tecnologia per intervenire sull'immagine e creare universi audiovisivi originali, si accresce di questo piccolo corpus di opere inedite, al cui centro sta la danza e il corpo come forma di espressione ancestrale. Il corpo ma anche il medium che lo guarda, lo cattura nei suoi movimenti e lo manipola, lo distorce, offrendo una propria interpretazione estetica.

Alessandro Amaducci (1967, Torino) ha svolto attività di docente. Insegna presso il DAMS di Torino. Ha alternato la sua attività artistica tra fumetti, fotografia, teatro e musica. Ha collaborato con l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza. Ha collaborato al Teatro Juvarrà di Torino per alcuni spettacoli multimediali. La sua produzione spazia dalla videoarte e videoinstallazioni, ai documentari e videoclip, fino agli spettacoli multimediali e vjing.

The work of Alessandro Amaducci, a video artist sensitive to the possibilities offered by the technology for intervening on the image and creating original audiovisual universes, is augmented with this piccolo corpus of new works, at the center of which lie dance and the body as a form of ancestral expression. The body as well as the medium that observes it, that captures it in its movements and manipulates it, distorts it, offering a personal aesthetic interpretation.

Alessandro Amaducci (1967, Turin) currently teaches at the DAMS institute in Turin. His artistic work alternates between comic strips, photography, theatre and music. He collaborated with the Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, as well as with the Teatro Juvarrà of Turin on several multi-media shows. His work ranges from video art and video installations to documentaries and music videos, to multi-media shows and VJ-ing.

DALLE PAROLE ALLE IMMAGINI/FROM WORDS TO IMAGES: DOMENICO LIGGERI

Domenico Liggeri presenta una selezione di videoclip. Da una parte una scelta dei video da lui stesso diretti: DEDICATO A TE de Le Vibrazioni, SOLO LEI MI DÀ e CLEPTOMANIA dei Sugarfree, LO ZINGARO FELICE di Alex Britti, NEL MIO GIARDINO di Cristina Donà, NEIL YOUNG dei Pitch e ASTRATTI FUORI di Kaballà. Dall'altra una selezione di clip d'autore.

Domenico Liggeri presents a selection of music videos. The works vary between videos he directed – DEDICATO A TE (Le Vibrazioni), SOLO LEI MI DÀ and CLEPTOMANIA (Sugarfree), LO ZINGARO FELICE (Alex Britti), NEL MIO GIARDINO (Cristina Donà), NEIL YOUNG (Pitch) and ASTRATTI FUORI (Kaballà) – and those by other directors.



il dopofestival

43a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Il Dopofestival

L'irrealtà non esiste

di Antonio Pezzuto

Cinque serate all'interno di Palazzo Gradari, nelle quali si vedranno artisti che filmano il reale, altri che realizzano video grazie a forme non canoniche di produzione; network che si occupano di distribuzioni alternative; immagini prese dalla rete e altre che raccontano realtà che solo Internet riesce farci conoscere.

In un pratino un uomo e una donna, anzi, un attore e un'attrice, con auricolare, in una scenografia scarna, quasi una baracca o uno schermo, doppiano voci che parlano di cinema visto in televisione, o, grazie ai documenti degli anni Cinquanta provenienti dall'Istituto Luce, sull'arrivo della televisione in Italia. Il lavoro si chiama LA CAMERA, gli attori sono Filippo Timi e Anastasia Astolfi, la regista Rà di Martino che regista non è. È semplicemente un'artista che questa volta ha usato il 16 mm, come altre volte ha usato qualsiasi altra forma, comprese le idee di altri artisti (per esempio nel suo lavoro ancora in progress WORKS THAT COULD BE MINE AND WORKS THAT I WOULD LIKE TO BE MINE), e per fare questo lavoro ha usufruito dei fondi del MACRO, della galleria romana Monitor, in base a una commissione di un progetto curatoriale che si chiamava "Setting the Scene".

IL DISPREZZO di Andrea Salvino usa invece le immagini dell'Archivio del Movimento Operaio delle manifestazioni che si sono svolte a Milano nel 1975 in occasione della morte di Claudio Varalli, manifestazioni che hanno portato, a loro volta, alla morte di Giannino Zibecchi. Il lavoro è nato, originariamente, affianco a dei disegni dello stesso Salvino, ma è capace di vivere una vita propria, così come lo vedremo proiettato a Pesaro.

Sono solo due esempi dei lavori che vedremo proiettati quest'anno a Pesaro ne IL DOPOFESTIVAL, lavori di artisti, che hanno usato in questa occasione il video, perché il cinema sarà pure agonizzante, ma lo stesso non si può dire per le immagini in movimento.

Notti di immagini, quindi, nelle quali si vedranno lavori non autoprodotti di artisti italiani, dove tra gli altri, oltre al video della Di Martino, verrà proiettato il nuovo lavoro di Marinella Senatore, HORIZONTES DE SUCESOS, artista che usa video, fotografia o installazioni, prodotto grazie al contributo di un euro da parte di tutti gli abitanti di Cuenca, città della Spagna dove il video è stato girato. E se la produzione è problema fondamentale, importantissimi sono anche i meccanismi distributivi, per parlare dei quali abbiamo pensato di invitare Open Video Projects, network che si occupa di curare un archivio di materiale visivo e di creare situazioni nelle quali farle vedere, così come verranno mostrati siti Internet di artisti, gallerie e altri spazi che usano la rete come forma di messa a disposizione del materiale, e che permettono, alla stessa rete, di essere strumento di frantumazione dell'immaginario collettivo.

Forme produttive e forme distributive, per iniziare e per andare verso i nuovi contenuti dell'immagine. Una serata,

After hour

Unreality does not exist

by Antonio Pezzuto

The program offers five evenings at the Palazzo Gradari, during which we will see artists who film the real; others who make videos using non-canonical forms of production; networks that work through alternative methods of distribution; images taken from the web; and others that present realities that we can see only on the Internet.

In a small field a man and a woman – actually, an actor and actress – with headphones, on a bare set, almost a shack or a screen frame, dub voices that speak of theatrical films seen on television, or, thanks to documents from the 1950s from Istituto Luce, the advent of television in Italy. The work is entitled LA CAMERA, the actors are Filippo Timi and Anastasia Astolfi; the director Rà di Martino is not a director. She is simply an artist who this time used 16 mm, as she has other times used other forms, including the ideas of other artists (e.g., in her work in progress WORKS THAT COULD BE MINE AND WORKS THAT I WOULD LIKE TO BE MINE). LA CAMERA was made with financing from MACRO and the Rome art gallery Monitor, on the basis of a commissioned curatorial project entitled "Setting the Scene." IL DISPREZZO by Andrea Salvino instead uses images from the Workers Movement Archives on the demonstrations held in Milan in 1975 following the death of Claudio Varalli, demonstrations that further led to the death of Giannino Zibecchi. The work originally arose alongside Salvino's designs but can very much stand alone, as we will see when it is screened at Pesaro. These are two examples of works that we will see this year at Pesaro in AFTER HOURS, works by artists who on this occasion used video, because while cinema may be languishing the same cannot be said of moving images.

These will be nights of images thus, during which we will see works not self-produced by Italian artists, which will also include, besides Di Martino's video, the new work by Marinella Senatore, HORIZONTES DE SUCESOS. An artist who uses video, photography and installations, Senatore produced the work through a contribution of one euro from participating inhabitants of Cuenca, the Spanish city in which the video was shot. If production is a fundamental problem, distribution mechanisms are also highly important, and to speak on this we invited Open Video Projects, a network that curates an archive of visual material and creates events at which to show it. To this end, we will also present Internet sites of artists, galleries and other spaces that use the web as a way of making material available, thereby allowing it to be an instrument for shattering the collective imagination.

Production and distribution forms, movement towards new contents of the image: one evening will be dedicated to this with works by video artists (or, artists who on this occasion used video) who used the real as a narrative form. Therefore, we have specifically chosen works that bear witness to realities that are disappearing, beginning with the loss of ideas (Salvino and demonstrations of the 1970s), memory (Rossella Biscotti's work on the Nazi massacre in Amsterdam), entire countries (young people singing the songs of the Yugoslavian Novi Val in Johan-

per questo, sarà dedicata a lavori di video artisti (ossia di artisti che in questa occasione hanno usato il video) che hanno utilizzato il reale come forma di narrazione, e nello specifico abbiamo scelto lavori che testimoniano realtà in via di sparizione, partendo dalla scomparsa delle idee (Salvino e le manifestazioni degli anni Settanta), memoria (il lavoro di Rossella Biscotti sulla strage nazista ad Amsterdam), di interi Stati (giovani che cantano le canzoni della *Novi Val* jugoslava nel video di Johanna Billing), di figure umane (il rapinatore Angioletto che si racconta davanti a Matteo Fraterno), della voce (Cesare Pietroiusti che canta fino a sfiatarsi, letteralmente, le canzoni fasciste GIOVINEZZA e VINCERE) o la scomparsa dell'artista stesso, raccontata nel video PIERO GOLIA THE VANISHING.

Mille sono i modi con i quali le immagini possono essere prodotte, e mille le forme alternative della distribuzione. Ma mille sono anche i paesi nei quali la censura delle immagini è praticata. Non tutto il mondo è paese e non tutto il mondo cinema segue le stesse regole. L'ultima serata cerca di fare i conti con questo, analizzando immagini tratte da YouTube, dove non solo si possono trovare video di ragazzini occidentali bastardi e cattivi, di professori crudeli o di soubrette in abiti succinti, ma dove sono presenti documenti che raccontano di immagini negate, di realtà silenziose, che non si vogliono fare apparire, di cui non si vuole che si parli.

na Billing's video), human beings (the bank robber Angioletto who tells his story to Matteo Fraterno), the voice (Cesare Pietroiusti, who sings the fascist songs "Giovinezza" and "Vincere" until he literally loses his voice) or the disappearance of artists themselves (the video PIERO GOLIA THE VANISHING). There are thousands of ways in which images can be produced, and thousands of alternative forms of distribution. Yet there are also thousands of countries in which censorship of the image is practiced. Things are not the same the world over, and the film world as a whole does not follow the same rules. The last evening will try to tackle this issue, analyzing images taken from YouTube, where one can find not only mean, bastard Western youths, cruel professors and scantily-clad women, but also documents that recount banned images and silent realities that do not want to make themselves known, that others do not want us to talk about.

LA CAMERA di RÀ DI MARTINO



Per rispondere alla cronica difficoltà di produrre immagini video in Italia, una generazione di artisti e di curatori sta cercando, ma soprattutto sta trovando, nuove forme alternative e nuovi fantasiosi sistemi per produrre e realizzare i propri lavori, mettendo in moto circuiti che creano relazioni, con le strutture dell'arte, con i luoghi nei quali le immagini vengono prodotte, con altri artisti.

Gli esempi sono tanti: Marinella Senatore è riuscita a realizzare HORIZONTES DE SUCESOS (del quale verrà proiettato un frammento di un episodio) grazie al contributo di un euro chiesto agli abitanti di Cuenca, in cambio della possibilità di ogni abitante della città spagnola di inventarsi un ruolo necessario alla produzione del lavoro; ZimmerFrei, collettivo d'artisti che per realizzare SHOOTING TEST – THIRD TAKE ha usufruito della produzione del Museo MAN di Nuoro (oltre che della galleria Monitor di Roma), ha anche organizzato nel 2006, assieme alla Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, il laboratorio "Neverending cinema", che ha permesso agli artisti invitati di sviluppare i progetti finanziati attraverso sponsor che offrivano i servizi necessari. Tra i frutti di questo laboratorio, il video di Stefania Galegati, THE HOLE, giallo d'artista con sessanta personaggi, che mette in scena contemporaneamente la storia e il suo back stage.

Trasformare i Musei, quindi, da passivi spazi espositivi a produttive strutture vitali, come è accaduto per Italo Zuffi, con FEDE RUSTICA prodotto dal Museo dell'Arredo contemporaneo di Godo, o per Milo Adami, che ha realizzato il suo PERIFERICA DI GRUPPO grazie a un concorso di cortometraggi del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Ma non sono solo gli artisti che riescono ad attivare le strutture. Il progetto curatoriale "Setting the Scene" ha messo in moto il MACRO di Roma e Monitor, e anche l'archivio dell'Istituto Luce, permettendo a Rà di Martino di realizzare LA CAMERA, mentre grazie allo spazio no-profit "1:1projects", Marco Raparelli, ha animato una favola surreale in RISTORANTE ITALIA.

SUMMERTIME di Corrado Sassi, un gioco di relazioni tra la pubblicità e l'intimità familiare, è riuscito a coinvolgere nel progetto la galleria L'Union; mentre un disco che gira, un suono che non si capisce da dove provenga è il pretesto per KLOTO, di Luigi Rizzo, girato in 16 mm, grazie a spezzoni di pellicola recuperati da altri suoi lavori, da favori in sala di montaggio e in post produzione, a testimonianza di come la fantasia possa essere messa al servizio della necessità.

As a response to the chronic difficulties in producing video images in Italy, a generation of artists and curators are seeking – and, above all, finding – new, alternative forms and new, imaginative systems for producing and making their work, setting into motion circuits that cultivate relationships with artistic structures, the places where images are produced, with other artists.

There are many examples: Marinella Senatore succeeded in making HORIZONTES DE SUCESOS (of which a fragment of an episode will be screened) thanks to a contribution of one euro asked of the inhabitants of the Spanish city of Cuenca, in exchange for the possibility of each person who invested to invent a role for him/herself necessary to the work's production; ZimmerFrei, an artists collective that to make SHOOTING TEST – THIRD TAKE turned to the MAN Art Museum of Nuoro as producers (as well as the Monitor Gallery in Rome), also organized, together with the Civic Gallery of Contemporary Art of Trento and Rovereto, the "Neverending cinema" workshop in 2006, which allowed the invited artists to develop projects funded by sponsors that offered necessary services. One of the products of this workshop is Stefania Galegati's video THE HOLE, an artistic noir with 60 characters, which simultaneously presents a story and its backstage. Thus, museums are transformed from passive exhibit spaces into vital, productive structures, as in the case of Italo Zuffi and his FEDE RUSTICA, which he produced along with the Museum of Modern Furniture Design of Godo, and Milo Adami, who made his PERIFERICA DI GRUPPO thanks to a short works competition of the Gallery of Contemporary Art of Trento and Rovereto.

However, it is not only artists who are succeeding in activating structures. The curatorial "Setting the Scene" project set into motion MACRO in Roma and Monitor, as well as the archives of the Istituto Luce, allowing Rà di Martino to make LA CAMERA, while thanks to the non-profit space "1:1projects" Marco Raparelli animated a surrealist fairy tale of RISTORANTE ITALIA. Corrado Sassi managed to involve the Union Gallery in his project SUMMERTIME, a game of relationships between advertising and familial intimacy; while a spinning disc, a sound whose origins are incomprehensible, is the pretense for Luigi Rizzo's KLOTO, shot on 16 mm using film excerpts salvaged from some of his previous works, favors in the editing room and in post-production, as proof of how the imagination can be placed at the service of necessity.

Milo Adami PERIFERICA DI GRUPPO (Colore, dvpal, 3', Italia 2006)

Rà di Martino LA CAMERA (b/n, 16mm, 11', Italia 2006)

Stefania Galegati THE HOLE (Colore, video, 4', Italia 2006)

Marco Raparelli RISTORANTE ITALIA (Colore, animazione, 5', Italia 2007)

Luigi Rizzo KLOTO (Colore, 16mm, 4', Italia 2006)

Corrado Sassi SUMMERTIME (Colore, Beta, 7', Italia 2005)

Marinella Senatore HORIZONTES DE SUCESOS (frammenti di un episodio, Colore, HD, 32', Spagna 2007)

ZimmerFrei SHOOTING TEST - THIRD TAKE (Colore, DVD-R 16:9 Widescreen, 3', Italia 2006)

Italo Zuffi FEDE RUSTICA (Colore, video, 7', Italia 2006)

Questi video sono video d'arte e non documentari perché gli autori stessi li definiscono in questo modo, come fa Andrea Salvino con *IL DISPREZZO*, che mostra, con immagini provenienti dall'Archivio del Movimento Operaio, le manifestazioni seguite alla morte di Claudio Varalli, al cui suono originale ha aggiunto, al termine, l'*INTERNAZIONALE* degli Area, una delle musiche che accompagnò il Movimento di quegli anni. E altre musiche sono in *ANOTHER ALBUM* di Johanna Billing: ragazzi intorno al tavolo con le chitarre ricordano le canzoni della *Novi Val*, la new wave jugoslava nata alla fine degli anni '70. A una musica si lega anche *ANGIOLETTO*, piccolo criminale veneto raccontato da Matteo Fraterno, che ricorda Ornella Vanoni e le canzoni della mala, e a una musica è legata la performance di Cesare Pietroiusti, che canta canzoni dell'epoca fascista fino a che la sua voce scompare. Alla memoria di quello stesso periodo, si ricorda *SHOOTING ON DAM*, di Rossella Biscotti: una serie di interviste a testimoni o a persone che la strage nazista ad Amsterdam l'ha sentita raccontare. Sono testimonianze che cadono in contraddizione. La memoria, da sola, non basta. I pensieri, le idee scompaiono, e quando scompaiono non si sa come trovarle. Piero Golia, che dal paradosso prende spunto per i suoi lavori, è scomparso letteralmente, forse in Messico, o forse era tutto un bluff, ma non importa. Importa è che le cose che non ci sono più vanno ricercate, che la storia ha bisogno di essere continuamente riportata alla luce, travisata, con la coscienza e i ritmi dell'oggi.

ANOTHER ALBUM di JOHANNA BILLING



*These videos are art videos and not documentaries because this is how they are defined by the artists themselves, for example Andrea Salvino, whose *IL DISPREZZO*, using footage from the Workers Movement Archives, depicts the demonstrations following the death of Claudio Varalli, to whose original audio track has been added, at the work's end, the "International" by the group Area, one of the songs that accompanied the movement in those years. Other music is found in *ANOTHER ALBUM* by Johanna Billing: a group of kids around a table with guitars in hand remember the songs of the Novi Val, the Yugoslavian new wave of the late 1970s. Also tied to music are *ANGIOLETTO* by Matteo Fraterno, on a small-time criminal from Venice, which recalls Ornella Vanoni and the "canzoni della mala" [songs about Milanese criminal life], and the performances of Cesare Pietroiusti, who did not stop singing Fascist-era songs until he lost his voice. Linked to the memory of this same period is Rossella Biscotti's *SHOOTING ON DAM*: a series of interviews with survivors of and those who were told about the Nazi massacre in Amsterdam. Their accounts, however, are contradictory – memory alone is not enough. Thoughts and ideas disappear, and when they do we do not know how to find them. Piero Golia, whose works are often inspired by paradox, literally disappeared, without documents and credit cards, perhaps in Mexico, or perhaps it was all a bluff, it matters little. What matters is that the things that no longer exist are sought out, that history must be continuously brought to light, misinterpreted, with the conscience and rhythms of today.*

Filippo Barbieri PIERO GOLIA: *THE VANISHING*, (Colore, mini dv, 26', Italia 2006)

Johanna Billing *ANOTHER ALBUM* (Colore, mini dv, 28' /loop, Svezia 2006)

Rossella Biscotti VUURGEVECHT OP DE DAM (*SHOOTING ON DAM*) (Colore, video, 10', Italia, Olanda 2005)

Matteo Fraterno, *ANGIOLETTO* (Colore, video, 11', Italia 2005)

Cesare Pietroiusti *PENSIERO UNICO* (Colore, video, 6', Italia 2003)

Andrea Salvino *IL DISPREZZO* (b/n, video, 9', Italia 2001)



Sarra Brill

SPORTS AND LEISURE INTERSTITIAL FOR OPEN VIDEO PROJECTS: SPORTS (Colore, Super 8mm e video, 15", Stati Uniti 2007)

Rob Carter

FOOBEL (AN ALTERNATIVE HISTORY), (Colore, video, 9', Gran Bretagna 2005)

Il video d'animazione parla del calcio in Inghilterra, ma è anche una breve assurda storia sull'evoluzione dello stadio.
This animated video refers more to the English game of football, but creates a brief absurd history of the evolvement of the stadium.

Suzy Cho

OPEN VIDEO PROJECTS TRAILER 1/2, (Colore, video, 20"+20", Stati Uniti 2005)

William Cobbing

DRIVING (Colore, video, 5', Gran Bretagna 2004)

L'artista tocca superficialmente dell'argilla umida sul cruscotto di una macchina, creando un umoristico effetto inquietante.
The artist perfunctorily prods wet clay on the dashboard of a car, creating a humorously unsettling effect.

Steven Eastwood

CHRIS CROSSING (Colore, Video, 4', Gran Bretagna 2003)

In un vicolo Chris spiega a Tom le regole sulla posizione della mdp.
In a back alley Chris explains to Tom the crossing-the-line rule in cinematography.

Oriana Fox

THE EMBODIMENT WORKOUT (Colore, video, 6', Stati Uniti 2005)

L'artista investiga i video di aerobica e il loro valore performativo.
The artist investigates the exercise video genre and its performative value.

Rainer Ganahl

BICYCLING FIAT – THE LINGOTTO FIAT FACTORY 1921-2007, TURIN (Colore, video, 9', Austria 2007)

L'artista entra al Lingotto della Fiat, esplorando il potenziale dello spazio mentre fa riprese passeggiando in bicicletta.
The artist gains access to the Lingotto Fiat Factory, exploring the potential of the space as he records while bicycling.

Jean-Baptiste Ganne

RAGAZZO (Colore, video, 3', Francia 2002)

Un artista si muove avanti e indietro, cercando di fare una ritratto fotografico di Carlo Giuliani.
An artist moves to and fro, attempting to make a photographic portrait of Carlo Giuliani.

Open Video Projects è contemporaneamente archivio video e programma di proiezioni, attualmente con sede a Roma. Creando il proprio archivio audio visuale grazie ad un *open call* internazionale, OVP organizza proiezioni in varie location in Italia e all'estero, permettendo agli artisti e ai filmmaker inclusi nel progetto di raggiungere pubblici differenti. Video arte, documentari, cortometraggi, video installazioni e qualsiasi altra produzione audio visiva, sono presentate senza distinzione all'interno delle proiezioni di OVP. Queste forme espressive differenti vengono viste al di fuori dei tradizionali contesti delle sale cinematografiche, delle gallerie o delle televisioni. Le proiezioni, così come l'archivio, funzionano come uno strumento per comprendere la rilevanza delle produzioni audio visive in altri campi della cultura (performance, architettura, danza, pittura, ecc.), e per seguire le sue evoluzioni dinamiche.

Open Video Projects is a video archive and screening program currently based in Rome, Italy. Assembling its audiovisual archive through the use of international open calls, OVP holds screenings at varied international locations, allowing its artists and filmmakers to reach a diverse public. Video art, documentaries, film shorts, video installations and other audiovisual productions that fall out of prescribed categories are presented together at OVP screenings. These distinct formats are viewed outside of the traditional contexts of movie theaters, art galleries or television. The screening series and archive also function as a means to see how audiovisual production is relevant to other cultural fields (performance, architecture, dance, painting, etc.) and to track its dynamic evolution.

SPORT E TEMPO LIBERO è il primo programma di una nuova serie di proiezioni che sottolinea l'eclitticità dell'archivio di **Open Video Projects**. Il programma è una raccolta di lavori che hanno una relazione (sia visuale che concettuale) con il titolo e non necessariamente tra di loro. Esaminando lavori che sono realizzati con vari mezzi e asserviti a diverse metodologie artistiche e cinematografiche, abbiamo la possibilità di osservare l'ampio spettro della produzione di video e di film.

SPORTS AND LEISURE is the first program of a new screening series that highlights the diversity of the Open Video Projects archive. The program is an assemblage of works that relate, either visually or conceptually, to the title rather than to each other. By examining works that are both structurally varied and engaged in different filmmaking and artistic practices, we are given the opportunity to observe the vast range of video and film production.

William Lamson

JOSHUA TREE LAUNCH SERIES (Colore, video, 3', Stati Uniti 2006)

Spettacolari panorami naturali creano la scena per una sequenza di tentativi di volo.
Spectacular natural backdrops set the stage for a sequence of special attempts at flight.

Jason Livingston

THE TWO BOYS (Colore, Super 8mm, 9', Stati Uniti 1999)

Dee greche, marinai e delfini si scontrano nella mente di un videasta amatoriale.
Greek goddesses, sailors and dolphins collide in the mind of an amateur cameraman.

Marie Losier

EAT MY MAKEUP! (Colore, 16mm, 6', Francia 2005)

Quattro affascinanti damigelle fanno un picnic sul tetto di un magazzino a Long Island City.
Four winsome damsels picnic on the roof of a warehouse in charming Long Island City.

Julie Perini

I'M TRYING TO LEARN THE WORDS TO JOSIE COTTON'S "JOHNNY ARE YOU QUEER?" AND NOW YOU CAN, TOO.
(Colore, video, 5', Stati Uniti 2005)

Il video mostra una performance privata dell'autrice che prova a imparare le parole di una canzone americana degli anni '80.
This video documents a private performance of the artist where in she attempts to learn the lyrics to an American '80s tune.

Cesare Pietroiusti

SLOW FOOD (Colore, video, 5', Italia 2005)

Cinque persone fanno una gara – devono mangiare più lentamente possibile senza mai potersi fermare.
Five people are in a race – they need to eat as slowly as they possibly can, but can't stop at any point.

Mirjam Somers

URGE (Colore, video, 3', Paesi Bassi 2002)

La tensione minacciosa tra un uomo e un cane raggiunge il climax quando l'uomo mostra l'intenzione di muoversi.
The menacing tension between a man and a dog comes to a climax when a man shows signs of movement.

Luca Vitone & Cesare Viel

LA PARTITA DI PALLONE (Colore, video, 2', Italia 2001)

Due artisti esaminano il ruolo del genere e la cultura attraverso una partita di pallone.
Two artists examine the role of gender and culture through a play on a conventional soccer match.

La presenza di siti Internet, gestiti da artisti, galleristi appassionati, Istituzioni, che esibiscono al loro interno video, offre diverse prospettive. Da un lato permette la circolazione di lavori al di fuori degli spazi usuali nei quali vengono mostrati, permettendone una maggiore circolazione. Dall'altro, consentono a ognuno di noi di costruirsi dei propri percorsi nel mondo dell'arte, da percepire singolarmente, davanti al proprio computer, senza quella necessaria condivisione della visione (indispensabile per creare connessioni e circolazione di pensieri) che avviene durante le mostre o le "normali" proiezioni, frantumando le dinamiche di formazione di un immaginario collettivo, bombardato dall'enorme possibilità di scelta. L'artista passa in secondo piano. Protagonista è chi questi video li scova e li guarda. Il digitale non ha solo permesso a ognuno di realizzare con facilità i propri lavori ma, combinato con la rete, ha permesso a chiunque di crearsi propri palinsesti e non di circolare solo tra quelli pensati da altri.

The presence of Internet sites run by artists, impassioned gallery owners and institutions that present videos offers diverse prospects. On one hand, it allows for the broader circulation of works beyond the usual spaces in which they are shown. On the other, it allows each of us to construct our own path in the art world, to perceive individually, in front of our computers, without the necessary shared viewing (indispensable to creating connections and circulation of thought) that takes place during exhibits or "normal" screenings, shattering the dynamics of the formation of a collective imagination bombarded by the overwhelming possibility of choice. The artist takes a backseat. The protagonists are those who discover and watch these videos. Digital not only allowed everyone to create their works with ease – combined with the net it allowed anyone to create his or her own platforms and circulate not only in those designed by others.

ESISTIAMO COMUNQUE / *We Exist Anyway*

Per distruggere il nemico bisogna prima vederlo. Per impedire di essere distrutti, la prima cosa è nascondersi. Indifferentemente governi totalitari o consessi democratici, impediscono l'arrivo delle telecamere nel momento in cui la loro sicurezza può essere messa in discussione. Le forme di produzione non convenzionali, e le forme alternative di distribuzioni, trovano una loro ricaduta politica soprattutto quando servono a portare alla luce realtà che non si vogliono far guardare. YouTube è una realtà della rete, con potenzialità economiche ancora oggi inimmaginabili. Ed è proprio all'interno di questa realtà che il nemico viene spesso svelato. È questa realtà che impedisce al potere di nascondersi. Prendere una camera e far partire le riprese è diventato gesto semplice e quasi istintivo. Permettere la condivisione della visione è mezzo altrettanto semplice. Dentro YouTube si trovano immagini necessarie a salvarsi la vita. Non documentari, solo immagini, scene e sequenze, letteralmente, vitali.

To destroy the enemy you first have to see him. To avoid being destroyed, the first thing to do is to hide. Both totalitarian governments and democratic assemblies impede the presence of video cameras the moment in which their safety might be questioned. Unconventional forms of production and alternative methods of distribution provoke political fallout especially when they serve to bring to light realities they don't want anyone to see. YouTube is an Internet reality, with economic possibilities that are still difficult to grasp today. And it is precisely within this reality that the enemy is often exposed. And it is this reality that impedes the powers that be to hide. Picking up a camera and shooting has become a simple and almost instinctive gesture. Allowing the material to be shared by all is just as simple. On YouTube one can find images necessary for saving one's life. Not documentaries, just images, scenes and sequences that are, literally, vital.



video

LEMS
Accademia di Belle Arti di Urbino
ISA Urbino
Concorso l'Attimo Fuggente

VIDEO DAL LEMS

Laboratorio Elettronico di Musica Sperimentale

Conservatorio di Musica "G. Rossini" – Pesaro

a cura di Eugenio Giordani e Roberto Vecchiarelli

Come ogni sito storico il San Benedetto (ex Ospedale psichiatrico ed ex Parco ducale) si propone con un grande carico di memorie, ma la pluralità del tempo e la particolarità di tante tracce fanno emergere una serie di rimandi e di costanti che lo rendono "particolarmente" interessante. Questo lavoro è insieme sintesi e punto di arrivo di alcune attività dedicate da tempo allo studio di una grande quantità di materiale storico, e di un'ampia documentazione video e fotografica, relativo all'antica sede del manicomio pesarese. La nostra "lettura" del materiale storico ha individuato un punto di contatto comune che accompagna le vicissitudini di tanti uomini attorno a queste mura. Attraverso la realizzazione di un ambiente video-sonoro (video-installazione in multivisione) il visitatore-viaggiatore è invitato a compiere un "viaggio" che mira a riunire in un unico flusso temporale l'opera, i fasti, la sofferenza e la solitudine di tanti uomini che hanno attraversato e vissuto quel luogo. Il San Benedetto è il luogo scomparso. Scomparso perché non ha più avuto relazioni con nessuna crescita della città. Non ha interazioni quotidiane con la città. È così che ha perso anche la sua leggibilità come luogo architettonico e storico: come "segno traccia e memoria" che appartengono alla città. Ora il San Benedetto sarà consegnato finalmente a un recupero che terrà conto anche del suo passato più remoto: il Barchetto ducale. La nostra esigenza era quella di prendere in consegna il sapore dei vecchi muri, dei pavimenti sconnessi, delle penombre che ammantano e nascondono, del silenzio o dei suoni ovattati. Forse è un puro gioco ma la ricerca di questi dati sensoriali permette attraverso i nostri "documenti" di riconfigurare il "luogo", con tutte le sue stratificazioni, prima che il restauro vi rinunci declinando verso nuove forme di ambientazione e prima che l'architettura si trasformi in simulacro di quello che è stato e non in una forma reale (un edificio restaurato è pur sempre il simulacro di ciò che è stato). Un po' come geologi, abbiamo attraversato il tempo nella sua verticalità. Il nostro studio si è soffermato molto sulla dialettica del ricordo e dell'oblio che naturalmente segna un luogo dove per lungo tempo si è impressa la sofferenza e la solitudine della reclusione. Inoltre percepire la memoria, che è memoria collettiva, come raccolta di tracce e di eventi, è possibile solo quando si instaura un rapporto "analogico" con l'oggetto della ricerca. La durata delle riprese nell'arco di diverse stagioni ha permesso di aderire al luogo, comprenderlo e assimilarlo.

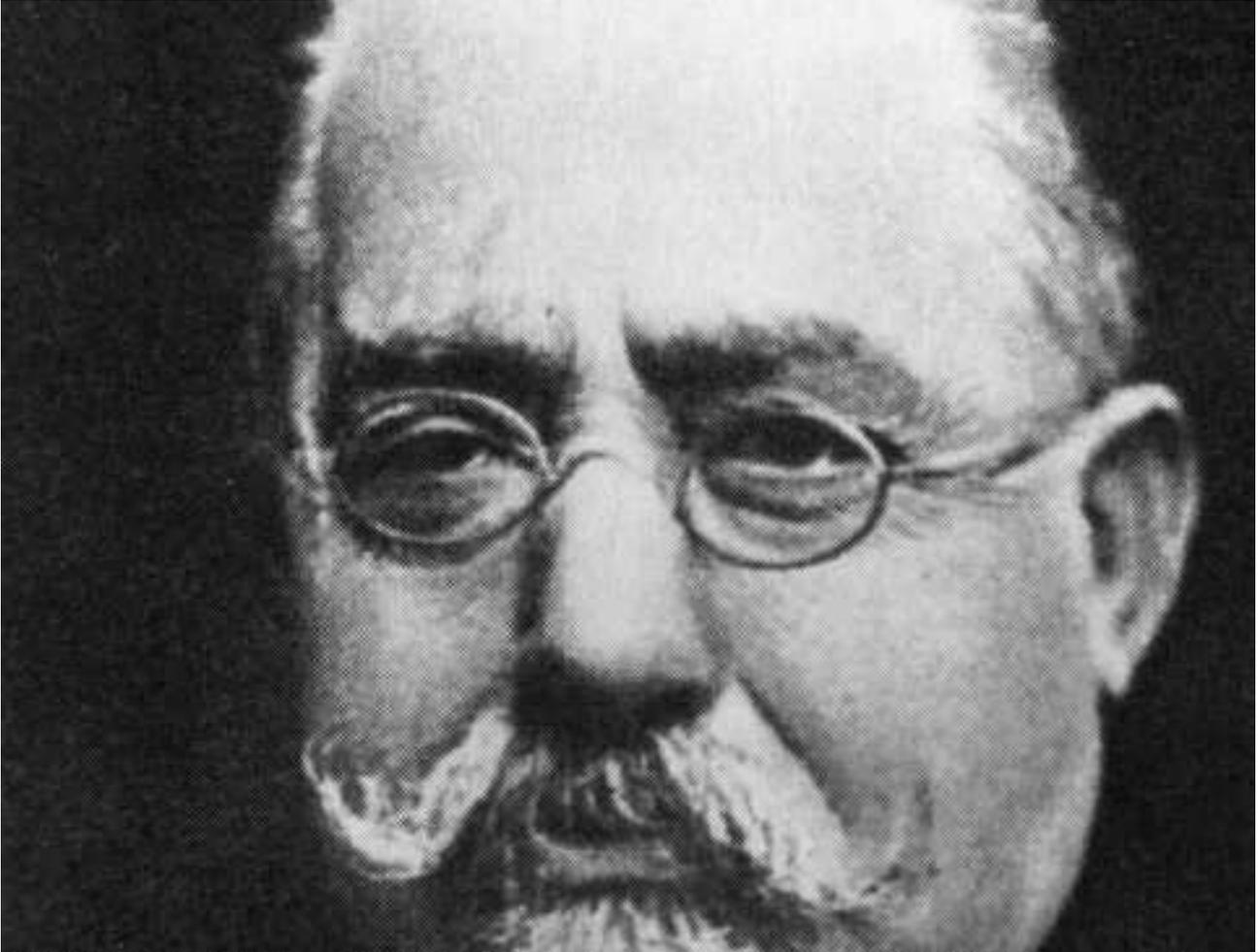
Roberto Vecchiarelli

Like any historical site, San Benedetto (a former psychiatric hospital as well as the former Ducal Park) is teeming with memories, but from the plurality of time and the particularity of its many traces there emerge a series of references and constants that render it "particularly" interesting. This work is both a synthesis and point of arrival of several activities dedicated for some time to the study of a large quantity of historical material, and wide video and photographic documentation on the historical site of Pesaro's mental institution. Our "interpretation" of the historical material discerned a common point of contact that accompanies the vicissitudes of the many people within its walls. Through the creation of a video-sonorous space (a multi-vision video-installation), the visitor-traveler is invited to undertake a "journey" aimed at uniting in a single temporal flow the work, splendor, suffering and solitude of the many who came through and lived in this place. San Benedetto is a lost place. Lost because it no longer had any connection to the city's growth. It has no daily interactions with the city. This is how it also lost its interpretability as an architectural and historical site: as a "sign of the trace and memory" that belong to the city. San Benedetto will now finally be restored, an endeavour that will also take into consideration its most remote past: the Ducal Barchetto. We needed to take on the essence of its old walls, its uneven floors, its dark corners that disguise and conceal, of the muffled silence and sounds. Perhaps it was purely a game, but the search for this sensorial data allowed us through our "documents" to reshape the "place," with all its stratifications, before it will be lost in a restoration that will move towards new spaces and before the architecture is transformed into a simulacra of what it once was and not in a real form (a restored building is always the simulacra of what it once was). Somewhat like geologists, we passed through time in its verticality. In our studies we spent a great deal of time on the dialectics of memory and oblivion, which naturally distinguish a place that was marked for long periods of time by the suffering and solitude of reclusion. Furthermore, perceiving memory, collective memory, as a collection of traces and events, is possible only when an "analogical" relationship is established with the object of one's research. Shooting the material over an arc in time that included various seasons allowed us to enter, understand and assimilate the place.

Roberto Vecchiarelli

IL DIARIO DEL SAN BENEDETTO/BABELE

OVVERO DELLA VOCAZIONE LETTERARIA E ARTISTICA DELL'OSPEDALE DE' DEMENTI



sceneggiatura/screenplay: ROBERTO VECCHIARELLI
testo e ricerche storiche/text and historical research: ROBERTO VECCHIARELLI, SILVIA VEROLI
fotografia/cinematography: ROBERTO VECCHIARELLI, MARIANGELA MALVASO, LUCA VAGNI
montaggio/editing: MARIANGELA MALVASO E LUCA VAGNI
disegni e interpretazioni pittoriche/pictorial designs and interpretations: ALESSIA MANZONE
danza/dance: FRANCESCA GIRONI
coreografia/choreography: MONICA GIRONI
voce/voice: LUCIA FERRATI
musica/music: GIOVANNI MARIA PERRUCCI (ORGANO)
registrazione dell'organo/organ recording: DAVIDE "RED"
suono/sound: THOMAS SPADA E TOMMASO VECCHIARELLI, ANGELO CIAVARELLA E ROSSANO CAPRIOTTI
ideazione e coordinamento/conception and coordination: DAVID MONACCHI – COCLEARIA-STUDIO MOBILE DI REGISTRAZIONE E RICERCA SONORA
collaborazione per le ricerche storiche/collaboration on historical research: VALENTINA ALARIO
organizzazione/organization: ROBERTO VECCHIARELLI, SILVIA VEROLI, ALESSANDRO PITRÈ
direzione tecnica/technical direction: SOUND D LIGHT
produzione/production: QUATERMASS&CO.
durata/running time: LOOP DI 60'
origine/country: ITALIA 2007



Il Luogo

«Babele è esistita, e forse esiste, monumento del massimo genio architettonico». Così scriveva M. ricoverato al manicomio San Benedetto di Pesaro nella seconda metà dell'Ottocento. Che M. si riferisse o meno consapevolmente al ricovero che lo ospitava non è dato saperlo, il fatto certo è che l'istituto dei pazzi è somigliato a lungo anche a una Babele, linguistica, emotiva e olfattiva; un groviglio di sofferenze immani con un suono, un odore, una grammatura ben precisa. Il San Benedetto/Babele ha rappresentato una città nel cuore della città, un'anomalia cardiaca sorretta da un'architettura geniale perché progettata col proposito di strappare gli infermi mentali dalle condizioni di cose abbandonate. Raccontare questo luogo percorrendone non solo le stanze e i perimetri, ma tutti gli indizi, a volte corrotti e palpitanti (dai referti autoptici alle dichiarazioni dei ricoverati e del personale paramedico, dalle piante topografiche agli acquerelli dei medici assistenti) è stato un viaggio importante e necessario, un grande privilegio. Silvia Veroli

La video-installazione

Il "congegno" video-installativo che abbiamo architettato ci offre la possibilità di creare un'azione potenzialmente rituale, celebrativa e di condivisione. Lo spazio video/sonoro è quadrangolare, con suono in doppia stereofonia. Il pubblico è circondato da quattro schermi e lo sviluppo della "narrazione" è lineare e circolare al tempo stesso. Quatermass&Co.

The Place

"Babel existed, and perhaps exists, a monument of the greatest architectural genius," wrote M., a patient of the San Benedetto mental institution of Pesaro in the second half of the 19th century. Whether M. was knowingly referring to the place in which he was hospitalized we will never know, but what is certain is that the institution long resembled even a linguistic, emotional and olfactory Tower of Babel; a tangle of appalling sufferings with a precise sound, odor and weight. San Benedetto/Babel was a city within the city, a cardiac anomaly supported by a genius architecture designed to remove the mentally ill from conditions of abandonment. Recounting this place through not only its rooms and perimeters but all its signs, at times depraved and palpitating (from autopsy reports to statements by patients and medical personnel, from the topographical maps to watercolors made by assistant doctors), was an important and necessary journey, a great privilege.

Silvia Veroli

The video-installation

The video-installation "device" that we designed offers us the possibility to create a potentially ritualistic and celebratory action to be shared. The video/sound space is quadrangular, with double stereophonic sound. The spectators are surrounded by four screens and the development of the "narrative" is simultaneously linear and circular.

Quatermass&Co.

Per una partitura sonora applicata

Il suono di un luogo così denso di memoria! Come ascoltarlo, come fissarlo nel tempo, come poterlo ridurre e comunicare. Queste considerazioni costituiscono la sostanza della ricerca espressiva alla base di questo lavoro. Per la sua creazione sono state necessarie diverse fasi di ricerca sul campo e di elaborazione del materiale sonoro. Si è scelto per prima cosa di compiere un'indagine sul paesaggio sonoro e sulle emergenze acustiche proprie del luogo: i suoni della città che entrano e risuonano negli ambienti abbandonati dell'ex ospedale psichiatrico, i suoni casuali o intenzionali del visitatore, oltre a quei suoni caratterizzati in grado di evocare frammenti di memoria di un luogo che nel tempo ha conosciuto così differenti funzioni. A vent'anni dal suo progressivo abbandono l'odore e la luce sono gli stessi, gli orologi sono ancora immobili. Il suono, fenomeno fisico intrinsecamente legato al tempo, è stato uno straordinario mezzo per l'ascolto di quelle impressioni sottili rimaste intrappolate nel riverbero dei corridoi e delle celle decrepite. Tutto il materiale di base è stato accuratamente registrato sul campo con tecniche microfoniche specifiche per la ripresa degli ambienti e per l'isolamento di sorgenti acustiche minimali, costituendo la parte laboratoriale dei corsi di Elettroacustica I e II del Conservatorio di Musica di Pesaro. La scelta, l'ottimizzazione e l'elaborazione dei materiali sonori è stata operata attraverso i criteri dell'ecologia acustica, per mantenere la massima trasparenza e consequenzialità nel trattamento del suono ambientale, cercando principalmente una restituzione documentale del suono del luogo. Le voci narrante è stata incisa e rielaborata in studio creando caratteri diversificati trasfigurando la parola in materia sonora.

David Monacchi

La danza

I momenti che filmano le azioni di danza hanno la funzione di attivare uno sguardo intermediario tra chi guarda (operatore/spettatore) e il luogo. Camminare, percorrere, tracciare, è far rivivere il *genius loci* del San Benedetto: la scrittura.

«Ho aperto gli occhi durante il sonno e continuato a sognare. Ho sfiorato spazi senza tempo. Salito scale. Sfiato pareti, le cui tracce porto ancora addosso. Sono scomparsa dentro un fascio di luce. Ho visitato giardini e chiese. Ho camminato nelle stanze aperte. Ho trovato rifugio dentro un armadio. Udito un crollo di soffitti, ho danzato tra le macerie. Germoglio di infinite memorie».

Monica Gironi

Con il Patrocinio dell'ASUR, Zona territoriale n. 1, Pesaro
Assessorato alla Cultura - Musei Civici

Si ringraziano per la gentile collaborazione: Biblioteca Oliveriana (Pesaro); Archivio di Stato, Studio Danza (Ancona)

La video-installazione è situata presso il Salone di Palazzo Mosca, in via Rossini durante il periodo della Mostra

Nella sede della video-installazione sono esposti: disegni di Alessia Manzone, foto di Luca Vagni, oggetti e ricordi del poeta Pasquale

For an applied sonorous score

The sound of a place so dense with memory! How to listen to it, fix it in time, how to reduce and communicate it: these considerations comprise the substance of the expressive research at the base of this work. Diverse research phases at the site and an elaboration of the sonorous material were necessary for its creation. We chose first and foremost to conduct an examination of the sonorous landscape and of the acoustic sounds emerging from the place itself: the sounds of the city that enter and resound in the abandoned spaces of the former psychiatric hospital, the random or unintentional sounds of the visitors, besides those characterized sounds capable of evoking fragments of memory of a place that over time has known such different functions. Twenty years after its progressive neglect the odor and light are the same, the clocks are still motionless. Sound, a physical phenomenon intrinsically tied to time, was an extraordinary means for listening to those subtle sensations that have remained entrapped in the reverberation of the corridors and decrepit cells. All of the underlying material was carefully recorded at the site with microphonic techniques specific to the ambient recording and for the isolation of minimal acoustic sources, constituting the workshop portion of the Elettroacustica I and II courses of the Music Conservatory of Pesaro. The choice, the optimization and elaboration of the sonorous material, was conducted through the criteria of acoustic ecology, in order to maintain the greatest transparency and consequentiality in the treatment of the ambient sound, chiefly striving for a documental restoring of the sound to the place. The narrative voice was recorded and re-elaborated in the studio, creating diversified elements, transforming the spoken work into sonorous material.

David Monacchi

Dance

The moments that film the dance actions function to activate an intermediary view between those who watch (operator/spectator) and the place. To walk, traverse, trace, is to bring back to life San Benedetto's genius loci: the writing.

"I opened my eyes during the dream and continued to dream. I grazed timeless spaces. Climbed stairs. Grazed walls, whose traces I still carry within me. I disappeared inside a beam of light. I saw gardens and churches. I walked in open rooms. I found refuge in a closet. Hearing the collapse of ceilings, I danced among the ruins. Sprout of infinite memories."

Monica Gironi

With the patronage of ASUR, Zona territoriale n. 1, Pesaro
Cultural Council – Civic Museum

We thank the Oliveriana Library (Pesaro), State Archives and Studio Danza (Ancona) for their kind collaboration

The video-installation was housed in the Salone di Palazzo Mosca, in Via Rossini, during the Pesaro Film Festival

Exhibited at the site of the video-installation are: designs by Alessia Manzone, photos by Luca Vagni, objects by the poet Pasquale

VIDEO DALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI URBINO
a cura di Roberto Vecchiarelli e Umberto Cavenago

Emilio Macchia, Valerio Bosi, Cristiano Vitelli, Luca Ceccarini FUTURO_PASSATO

Lucia Ferroni, Giulia Carnaroli, Erica Fiscella OUTLINE

Erica Preli, Daniele Denaro, Alessandro Ferrara, Otis Okunseri GRAZIE MADAME

Alessandro Tontini QUANDO ERO FURIOSO

Bianca Fabbri FANTASMI

Davide Spallacci ASSENZE

Pietro Baruzzi KEYHOLE

Maria Bassotti LA PRESENZA ASSENZA

Daniele Denaro ANTROPOMORFO

Roberto Mezzana, Elena Sacchi PSYCHIATRISCHES 267

montaggio/editing: LUCA CECCARINI

durata/running time: 25'

format/formato: DIGITALE

origine/country: ITALIA 2007

RINCHIUSI FUORI

Workshop al San Benedetto

Il workshop di un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti di Urbino, nasce nell'ambito di un vasto progetto di documentazione e interpretazione di un sito storico per lungo tempo dimenticato. Questi i presupposti: lo spazio del San Benedetto (ex Ospedale psichiatrico ed ex parco ducale) con la sua particolare natura è il punto di partenza per una riflessione e per un'interazione tra studenti. Il coinvolgimento estetico ed emotivo deve condurre verso la lettura di quell'edificio. Obiettivo del workshop è dunque quello di creare un procedimento che sia frutto di un reale scambio tra differenti percezioni del luogo. L'intervento sullo spazio deve avvenire nella totale collaborazione procedendo per step progettuali condivisi.

Umberto Cavenago

Il San Benedetto è il luogo scomparso. Scomparso perché non ha più avuto relazioni con nessuna crescita della città, non ha interazioni quotidiane con la città. È così che ha perso anche la sua leggibilità come luogo architettonico e storico: come "segno, traccia e memoria" che appartengono alla città. La nostra esperienza partirà da un limite: l'impenetrabilità dell'edificio. Questo limite impone la lettura dei muri esterni. Così, attraversando il perimetro di questo vecchio ospedale psichiatrico, scopriremo che alcuni segni mettono in risalto la funzione dell'edificio: finestre con sbarre anche all'ultimo piano, un recinto, un'architettura industriale con ciminiera, porte segrete... Andremo in cerca di reperti, pur se si tratta della città presente. In cerca di superfici e impronte. Camminando ci arresteremo penetrando un tempo scomparso: attraverso uno sguardo che avvicina le cose a se stesse. Come una pelle, la superficie dei muri rivelerà e l'edificio tornerà a essere vivo: ricco di storia e memoria.

Roberto Vecchiarelli

The workshop of a group of students of the Urbino Fine Arts Academy came about within a vast project of documentation and interpretation of a historical site long forgotten. The conditions were the following: the San Benedetto space (formerly a psychiatric hospital and a Ducal park) with its unique nature was the starting point for reflection and interaction among the students. The aesthetic and emotional involvement had to lead towards an interpretation of the building. The goal of the workshop was thus to create a process that could be the result of a true exchange between the different perceptions of the place. The work on the space had to take place in full mutual collaboration at each phase of the project.

Umberto Cavenago

San Benedetto is a lost place. Lost because it no longer had any connection to any of the city's growth. It has no daily interactions with the city. This is how it also lost its interpretability as an architectural and historical site: as a "sign of the trace and memory" that belong to the city. Our experience begins from a limit: the building's impenetrability. This limit imposes a reading of the outside walls. Thus, traversing the perimeter of this old psychiatric hospital we will discover that some of its signs bring out the building's function: barred windows even on the top floor, a fence, an industrial architecture with a chimney, secret doors... We will search for evidence, even if it is on the present city. In search of surfaces and signs. Walking, we will stop to penetrate a lost time – through a perspective that draws things back to themselves. Like skin, the surface of the walls will reveal and the building will come back to life: full of history and memory.

Roberto Vecchiarelli

I video in forma di installazione sono esposti a Palazzo Mosca, in via Rossini, e saranno visibili per il periodo della Mostra.

The videos will be exhibited in the Palazzo Mosca, in Via Rossini, for the duration of the Pesaro Film Festival.

CONCORSO VIDEO "L'ATTIMO FUGGENTE"

a cura di Pierpaolo Loffreda

Dal 2000 la Fondazione Pesaro Nuovo Cinema organizza il Concorso video "L'attimo fuggente", riservato agli studenti di tutte le scuole (elementari, medie, superiori, università), per la realizzazione di un cortometraggio (di qualsiasi argomento, genere e linguaggio) della durata massima di tre minuti, girato in video, in digitale o in pellicola. Dall'edizione 2006 la partecipazione al Concorso è stata limitata agli studenti delle scuole della Regione Marche.

I cortometraggi meritevoli vengono presentati nell'ambito della programmazione video della Mostra e i tre film migliori vengono scelti da una giuria di esperti, composta dai giornalisti Paolo Angeletti («Il Resto del Carlino»), Alberto Pancrazi (RAI), Mauro Rossi («Il Pesaro»), Claudio Salvi («Il Messaggero»), e da Gualtiero De Santi (saggista e docente universitario) e Fiorangelo Pucci (direttore del Fano International Film Festival). I cortometraggi vincitori del concorso vengono quindi proiettati di nuovo (e i loro autori premiati) nel corso della serata conclusiva della Mostra, in Piazza del Popolo.

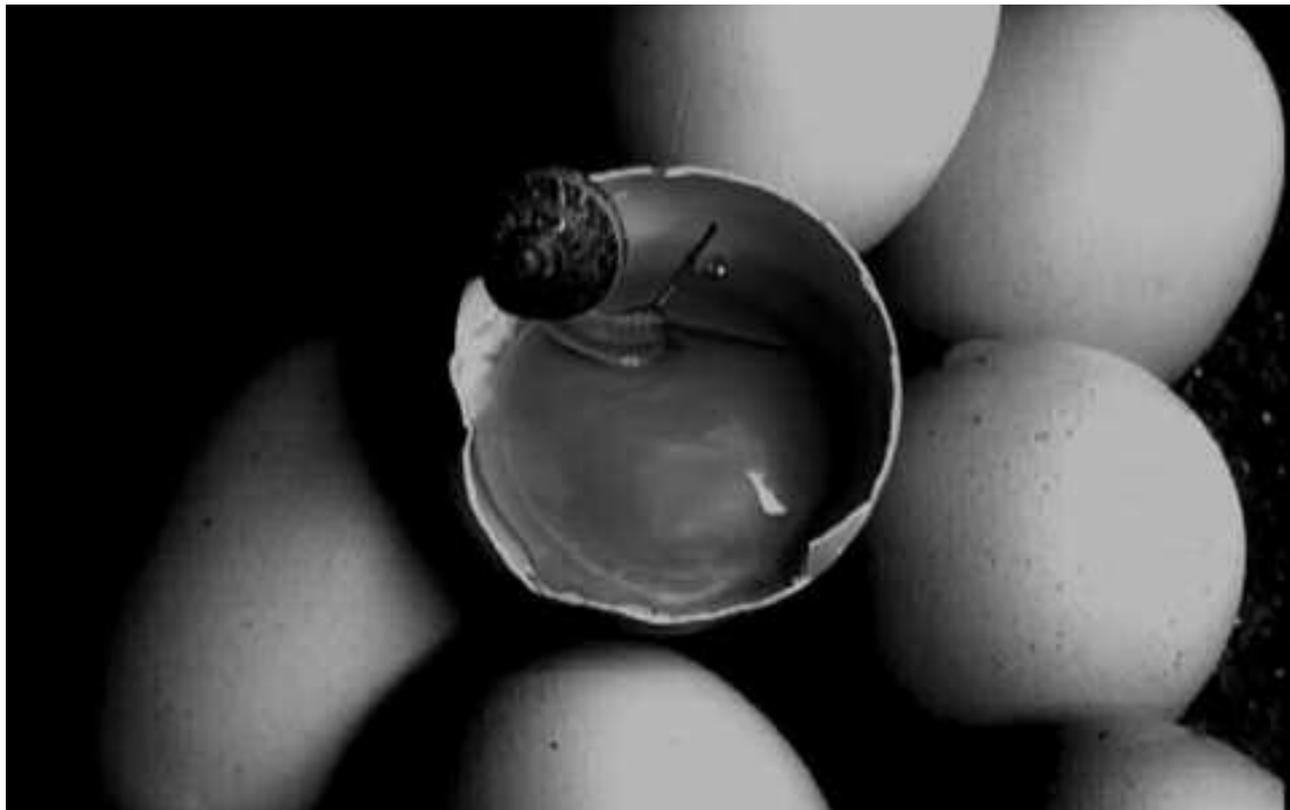
Un apporto significativo al Concorso è stato sempre dato dall'Istituto Statale d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino. "L'attimo fuggente" si avvale della fondamentale collaborazione dell'Accademia di Belle Arti di Macerata.

Since 2000, the Fondazione Pesaro Nuovo Cinema has been organizing the "L'attimo fuggente" Video Competition, reserved for students of all ages (elementary, middle school, high school and university), for a short film (on any subject and in any genre and language) of no longer than 3 minutes, shot on video, digital or film. Participation in the 2006 competition was limited to students from the Marche Region.

The praiseworthy shorts are presented as part of the video program of the Pesaro Film Festival and the three best films are chosen by an expert jury made up this year of Paolo Angeletti (IL RESTO DEL CARLINO), Alberto Pancrazi (RAI), Mauro Rossi (IL PESARO), Claudio Salvi (IL MESSAGGERO), Gualtiero De Santi (essayist and university professor) and Fiorangelo Pucci (director of the Fano International Film Festival). The winning shorts are screened once more during the festival's closing night awards ceremony, at which the video/filmmakers receive their prizes.

Over the years, key support has come from the State Art Institute, the Urbino Scuola del Libro Art Institute, and the Urbino and Macerata Fine Arts Academies.

DECRIPTAZIONE DI UN SEGRETO di SARA MONTIRONI



Programma

LA VENTIQUEATTRORE, **classi 2 C e 2 G Liceo Scientifico "Marconi" di Pesaro**
LA SCOMMESSA, **classi 2 C e 2 G Liceo Scientifico "Marconi" di Pesaro**
L'AMORE È UN MISTERO, **classe 2 L Liceo Scientifico "Marconi" di Pesaro**
IN TRAPPOLA, **Stefano Teodori, Liceo Scientifico "Laurana" di Urbino**
SOGNI DOLENTI, **Francesco Nerio Battistoni, Scuola Media Padalino di Fano**
TESSERE IL MARE, **Donatella Esposito, Accademia di Belle Arti di Urbino**
ECHOES, **Lucia Ferroni, Accademia di Belle Arti di Urbino**
SIRENA, **Cecilia Giampaoli, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
MANGIA MANGIA MANGIA, **Michele Busca, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
IL TERZO STRUMENTO, **Veronica Azzinari, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
ROSSO, **Giulia Arcangeli, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
MEMBRANA, **Lisa Nanni, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
ALBORE DI CARNE, **Nicolò Tabanelli, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
CAPPUCETTO ROSSO, **Valentina Venturini, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
PUNTO DI FUGA, **Luciano Andres Gallo, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
SATURA, **Andrea Ferri, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
C'È QUALCOSA DA CAPIRE O SOLO DA RICORDARE?, **Eugenia Monti, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
DA UNA LACRIMA, **Valeria Prospero e Valerio Cirioni, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
IL GUSTO, **Valeria Muccioli, Istituto d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino**
MALAGACTICA, **Francesco Chiatante, Accademia di Belle Arti di Macerata**
CRISTO, **Stefano Teodori, Accademia di Belle Arti di Macerata**
FRAMMENTI DI UNA PASSIONE SOLITARIA, **Francesca Pasquaretta, Accademia di Belle Arti di Macerata**
NEBULOSOLA_MENTE, **Laura Ginocchio, Accademia di Belle Arti di Macerata**
UNO FRA TANTI, **Riccardo Seri, Accademia di Belle Arti di Macerata**
RABBITS, **Diego Capomagi, Accademia di Belle Arti di Macerata**
DELIRIUM, **Marco Di Battista, Accademia di Belle Arti di Macerata**
R.E.M., **Fatusha Blerdi, Accademia di Belle Arti di Macerata**
DERIVA, **Adriana Gonzales, Accademia di Belle Arti di Macerata**
FRAME, **Driant Zeneli, Accademia di Belle Arti di Macerata**
COMING BACK, **Andrea Alemanno, Accademia di Belle Arti di Macerata**
COTIDIE, **Alessandro Bracalente, Accademia di Belle Arti di Macerata**
DECRIPTAZIONE DI UN SEGRETO, **Sara Montironi, Accademia di Belle Arti di Macerata**
LA CADUTA DI TROY, **Vivien Hulbert, Accademia di Belle Arti di Macerata**
NASCITA DI UN VECCHIO, **Silvia Anconetani, Accademia di Belle Arti di Macerata**
SEMPLICEMENTE, **Gianluca Moscoloni, Accademia di Belle Arti di Macerata**
IL MONDO DELLE RISPOSTE, **Alice Colla, Accademia di Belle Arti di Macerata**
EMERA, **Massimiliano Santini, Accademia di Belle Arti di Macerata**

Fuori concorso

NUDO CHE SALE/SCENDE LE SCALE, **Alessandro Tontini, Accademia di Belle Arti di Urbino**

ISA URBINO – SEZIONE CINEMA D'ANIMAZIONE

La Mostra presenta una selezione di cortometraggi realizzati dagli allievi dell'Istituto Statale d'Arte di Urbino.

L'Istituto rappresenta nel territorio la più antica istituzione artistica. Fondato nel 1861 con la denominazione di "Istituto di Belle Arti per le Marche" e divenuto, nel 1925, "Istituto di Belle Arti per la decorazione e l'illustrazione del libro", ha saputo mantenere la sua identità rinnovandosi nel tempo. La scuola si è avvalsa di insegnanti prestigiosi che hanno formato tra le personalità più significative negli ambiti dell'illustrazione, dell'incisione artistica, della grafica e dell'animazione. Al suo interno sono attive le sezioni di Disegno animato e Cinema di animazione, Grafica pubblicitaria, Fotografia Artistica, Tecniche incisorie, Legatoria e restauro del libro. Un Biennio di perfezionamento post-diploma, inoltre, garantisce una formazione più professionalizzante in stretto rapporto con il mondo del lavoro.

La Scuola è stata la prima e l'unica in Italia ad avere istituito una sezione di Cinema di animazione aprendo spazi nuovi e dinamici alla sua ricca tradizione legata all'illustrazione. Storie "raccontate per immagini" attraverso il linguaggio del cinema prendono corpo, oltre che con l'animazione, attraverso mezzi grafico-espressivi come il fumetto e l'illustrazione.
www.isaurbino.it

The festival presents a selection of short films made by the students of the Urbino State Art Institute.

The Institute is the oldest artistic institution in the region. Founded in 1861 as the Fine Arts Institute for the Marches, in 1925 it became the Institute of Fine Arts for Book Decoration and Illustration, and has successfully maintained its identity while renewing itself over time. The school's prestigious teachers have taught some of the most renowned names in the fields of illustration, engraving, graphic design and animation. It offers studies in Animated Design and Film Animation, Advertising Graphic Design, Artistic Photography, Engraving Techniques, Bookbinding and Book Restoration. A two-year masters course moreover guarantees further professional training in close contact with the workforce.

*The Urbino State Art Institute was the first and only school in Italy to instate Film Animation courses, opening new and dynamic spaces within its longstanding tradition in the field of illustration. Stories "told through images" through the language of cinema take shape, besides animation, through graphic-expressive means such as comic book design and illustration.
www.isaurbino.it*

IDENTITÀ di MATTIA AMBROGIANI, DANIELE FURLANI, ANDREA PETRUCCI





SOGGETTIVA OGGETTIVA di HELEN CERINA

Programma

Magda Guidi: ECCO: È ORA (3'31")

Alessia Travaglini: THE CHOICE (6'02")

Margherita Micheli: L'EQUILIBRIO? (1'55")

Naomi Foschi: PROGETTO SIRENA (1'21")

Francesca Ferrini: PROGETTO SIRENA (1'07")

Mattia Ambrogiani, Daniele Furlani, Andrea Petrucci: IDENTITÀ (1'38")

Laura Arcangeli, Alberto Canestrari: APPARENZE (2'17")

Eugenia Monti: IL FATTO CHE ANCORA NON PIOVA (1'46")

Michele Busca, Luca Di Sciullo, Giacomo Luchena, David Roccabella: LA PACE DI PIERO (3'51")

Beatrice Pucci: VERTIGINE (4'03")

Simone Massi: NIENTE (1'43")

Helen Cerina: SOGGETTIVA OGGETTIVA (2'05")

Indice dei film

- 21.04.02, 87
A DAY IN THE LIFE OF GILBERT & GEORGE, 147
A MALGAM A, 130
AGATA, 125
ANNA M., 24
ANYWHERE OUT OF THE WORLD, 162
AQUARIUM, 129
ARREBATO, 124
AVANT J'ÉTAIS TRISTE, 87
BROOKLYN LOBSTER, 20
BROOKLYN RULES, 16
BUFFALO '66, 44
CAN TUNIS, 72
CHRYSALIS, 155
CLOSING TIME, 42
COMPLEMENTOS, 129
CORTOFONINO FILM FESTIVAL, 152
DALLA TESTA AI PIEDI, 143
DIES IRAE, 88
DISCUSSION ON DEATH, 162
DOL, 23
DRIE KAMERADEN, 73
DYKER LIGHTS, 45
EL MENSAJE ES FACIAL, 131
ELECTRIC SELF, 162
ELVIS PELVIS, 14
ESERCIZI DI CINEMA, 144
ÈÛT-ELLE ÉTÉ CRIMINELLE..., 89
EXQUISITE CORPSE, 142
FAMILIA TORTUGA, 19
FEDERAL HILL, 40
FESTIVAL POCKET FILMS, 153
FIESTA, 130
FORSAKEN PATHS, 71
FOTOFINISH 2, 137
FRANK STEIN, 127
FUGUE, 146
GAY?, 86
GLI INVISIBILI, 138
GRAMSCIATEGUI OU LES POESIMISTES-DEUXIÈME CRI, 106
GRANOSANGUE, 27
GUBRA, 15
HALF PAST THREE, 69
HOTHOUSE, 66
HOW IS YOUR FISH TODAY?, 18
IDA Y VUELTA, 126
IM GLÜCK, 67
IN THE BEGINNING, 162
IVÁN Z., 133
JOHN FANTE. PROFILO DI SCRITTORE, 54
JOURNAL INTIME, 86
KAMI-KAZÉ, IL VENTO DIVINO, 146
KINKONG, 126
L'AMOROSA VISIONE, 147
LA FORTUNA DE LOS IRURETA, 125
LA MORTE DEL TRIONFO DELLA FINE, 107
LAS PELÍCULAS DE MI PADRE, 136
LENA'S SPAGHETTI, 52
LEO ES PARDO, 131
LITTLE KINGS, 25
LIVING IN OBLIVION, 43
LO SCOPONE SCIENTIFICO, 28
LOVE AND BROKEN GLASS, 68
MA MIRANDA... DOV'È?, 151
MAC, 50
MASAJE, 127
MAYAK, 22
MEETING RESISTANCE, 143
MI EGO ESTÁ EN BABIA, 128
MIRAGES, 156
MOTHER TONGUE, 48
MOVIE ACTOR, 53
NASIONA, 70
NIJUMAN NO BOREI (200000 PHANTOMS), 90
NO GEZZ. LA VERA STORIA DI MARAMAO, 155
NUNZIO'S SECOND COUSIN, 52
OPERATION FILMMAKER, 17
PÁRPADOS, 135
PLANE TOTI-NOTES, 108
PRISONERS IN PARADISE, 38
REVOLUTION '67, 49
RIDING SOLO TO THE TOP OF THE WORLD, 145
RITESTI, 132
RITRARSÌ, 26
ROMA-BRESCIA-CANNES, 128
ROMANCE & CIGARETTES, 51
SANTA LUCIA LUNTANA, 53
TEA FOR TWO, 132
THE BAGGAGE, 39
THE FLORENTINE, 47
TIRAMISU, 52
TRAUMA ROOM, 144
TREES LOUNGE, 37
TRUE LOVE, 46
TUPAC AMARU - LA DECONQUISTA, IL PACHACUTI, 145
TUPAC AMAUTA-PREMIER CHANT, 105
TV ME, 156
TWO FAMILY HOUSE, 41
UN, DOS, TRES, AL ESCONDITE INGLÉS, 123
UNA NOVIA ERRANTE, 21
UNDER TWILIGHT, 90
UNDO, 89
WE ARE WINNING DON'T FORGET, 88
WELCOME EUROPA, 74
WHY DIDN'T ANYBODY TELL ME IT WOULD BECOME THIS BAD IN AFGHANISTAN, 154
YAPTIK-HASSE, 65
ZERO GRAVITY, 162

Indice dei registi

Ahmad Yasmin, 15
Akuada Kevin, 14
Amaducci Alessandro, 162
Andrés Duque, 133
Bartenev Edgar, 65
Bingham Molly, 143
Bohatch Mike, 142
Bongiorno Jerome, 48
Botrugno Matteo, 155
Buscemi Steve, 37
Calamandrei Camilla, 38
Cangelosi Simone, 143
Caperna Lloyd Susan, 39
Cappa Jerry, 142
Carmosino Christian, 138
Carocci Enrico, 138
Coluccini Daniele, 155
Comenicini Luigi, 28
Connors Steve, 143
Corinaldesi Gianluca, 155
Corrente Michael, 16, 40
Cotronei Tommaso, 26
Davenport Nina, 17
De Cerchio Tom, 52
De Felitta Raymond, 41
De Sanctis Pierpaolo, 138
Del Grosso Francesco, 138
Di Lello Giovanna, 54
Diaferia Veronica, 42
DiCillo Tom, 43
Donda Ellis, 144
Dotan Shimon, 66
Fluk Ido, 144
Frisch Cyrus, 154
Gallo Vincent, 44
Gatto Alberto, 27
Godsoe Harold, 53
González Morandi José, 72
Greco Joe, 52
Guercio Len, 52
Guo Xiaolu, 18
Hanby Julian, 142
Heise Thomas, 67
Helminen Suvi Andrea, 68
Hodan Tomas, 69
Imaz Castro Rubén, 19
Jani Gaurav, 145
Jordan Kevin, 20
Kasperski Wojciech, 70
Katz Ana, 21
Köksal Ruya Arzu, 71
Latini Giulio, 145
Lischi Sandra, 108
Mastrella Flavia, 137
Mazzoleni Francesca, 151
Minton Jim, 142
Montgomery Nick, 142
Myznikova Galina, 146
Nivôse Louis-Matthieu, 146
Novikova Masja, 73
Périot Jean Gabriel, 75-90
Pomeroy Jeff, 142
Ponis Riccardo, 156
Pound Stuart, 147
Provorov Sergey, 146
Reitano Paul, 45
Rezza Antonio, 137
Saakyan Maria, 22
Sacchi Terrence, 45
Saleem Hiner, 23
Savoca Nancy, 46
Shaw Domenic, 142
Spinosa Michel, 24
Stagliano Nick, 47
Tibaldo-Bongiorno Marylou, 25, 48-49
Toledo Paco, 72
Torres Augusto, 136
Toti Gianni, 91-107
Touviel Sébastien Hien, 156
Tripodi Lucas, 142
Turturro John, 50-51
Ulmer Bruno, 74
Vallety Bruno, 53
Verhees Lorelinde, 142
Yildirim Can, 142
Zulueta Iván, 109-132, 135

Indice dei contatti

Adrienne Drake

a.drake@1to1projects.org / www.1to1projects.org

Alma Films

Tel +972 3 5224061 / Fax +972 3 5224826
alma@alma-films.com

Andrea Salvino

andrea.salvino@fastwebnet.it

Andreevsky Flag - Maria Saakyan

Lomonosovsky pr. 23-527
119311 Moscow Russia
kinook@rambler.ru

Arte France

8, rue Marceau
92785 Issy les Moulineaux Cx 9
Tel +33 (0)1 55 00 71 94 / Fax +33 (0)1 55 00 78 54

Bongiorno Productions Inc.

email@bongiornoproductions.com
www.bongiornoproductions.com

CCC - Centro de Capacitación Cinematográfica

Calzada de Tlalpán 1670, Col. Country Club - México DF
Tel 55 12 53 94 90
divulgacion@ccc.cnart.mx

Cesare Pietroiusti

cesarepietroiusti@hotmail.com

CICV - Centre de Recherche Pierre Schaeffer

Chateau Eugene Peugeot, PO Box 5 - Herimoncourt - France
Tel (+33) 3 81 30 90 30 / Fax (+33) 3 81 30 95 25
www.cicv.fr

City Lights Pictures

6 East 39th Street - New York, NY 10016
Tel + 1 646.519.5200 / Fax +1 212.679.4481
www.citylightsmedia.com

Corrado Sassi

corrado.sassi@gmail.com

Cyrus Frisch

cyrusfrisch@hotmail.com

Deckert Distribution GmbH

Peterssteinweg 13 - 04107 Leipzig Germany
Tel +49 (0)341 215 66 38 / Fax +49 (0)341 215 66 39
info@deckert-distribution.com

Didac Films

Otero, 2, bajo A - 28028 Madrid
Tel. 913 612 161
productora@pedrocostaproducciones.com

Diputación Foral de Gipúzkoa

(Centro Koldo Mitxelena)
Tel (+34) 943.11.27.63 / Fax +34 943 112765

El Imán

Alberto Alcocer, 42 - 28016 Madrid
Tel (+34) 91.3597327 / Fax (+34) 91.3453704
elimancine@yahoo.es

Filippo Barbieri

info@iloyoli.net

Filmoteca Española

Dpto. Cooperación - Magdalena, 10 - 28012 Madrid
Tel 91.467.26.00 / Fax 91.467.26.08

Films Distribution

34, rue du Louvre - 75001 Paris
Tel +33 1 53 10 33 99
wisnia@filmsdistribution.com

Films Transit

166 Second Avenue - New York, NY 10003, USA
tel (212) 614 2808
ninadavenport@earthlink.net / www.filmstransit.com

Flehner Argentina

Castillo 1366 - C1414AXD - Buenos Aires - Argentina
Tel +54 11 4771 0400 / Fax +54 11 4771 6003
www.flehnerfilms.com

Framax Films

Tel (+34) 91.7216530 / Fax (+34) 91.7411349
paco hoyos@telefonica.net

Galina Myznikova & Sergey Provorov

provmyza@rol.ru

Gaurav Jani

guaravjani@gmail.com

George Eastman House

International Museum of Photography and Film
900 East Avenue - Rochester, NY 14607
Tel +1 585.271.3361 / Fax +1 585.271.3970

Gianluca Corinaldesi

verosilvia@libero.it

Giulio Latini

giu.latini@tiscalinet.it

Ido Fluk

idofluk@gmail.com

Italo Zuffiù

italo.zuffi@libero.it

Jean-Gabriel Périot

2 rue Parmentier
37000 Tours Franca
jgperiot@free.fr

Jim Minton

jiminton@swbell.net

Johanna Billing
johannabilling@telia.com
www.makeithappen.org/johannabilling.html

Krakow Film Foundation
ul. Morawskiego 5, pok. 434 - 30-102 Kraków, Poland
tel/fax +48 12 294 69 45
katarzyna@cff.pl

Lighthouse Pictures
357 Admiralty Drive #05-184 - Singapore 750357
Tel +65 9858 7365 / Fax +65 6466 7301
thomas@lhp.com.sg

Louis-Matthieu Nivôse
louismatthieunivose@yahoo.fr

Love Streams Agnès Productions
17 rue Dieu - F-750010 Paris
Tel +33-1-53384345
lovestreams@agnesb.fr

Luigi Rizzo
lurizzo@interfree.it

Marco Raparelli
marco.raparelli@libero.it

Marinella Senatore
news.marinellasenatore@gmail.com

Matteo Botrugno & Daniele Coluccini
matteo_botrugno@libero.it

Matteo Fraterno
matteofraterno@virgilio.it

Meadowbrook Pictures
51 Wooster 2nd FL - New York, NY 10013
Tel +1 212.343.3037

Milo Adami
milo.adami@gmail.com

Mitos Film
Gabelsberger Straße 16 - 10 247 Berlin - Germany
Tel + 49 30 54 71 94 62 / Fax + 49 30 54 71 95 08
info@mitosfilm.com / www.mitosfilm.com

Molly Bingham & Steve Connors
info@meetingresistance.com

Nordlys Film
Gammel Kongevei 119A 3TV - 1850 Frederiksberg C Denmark
Tel +45 22382858
mail@nordlysfilm.dk

Novdoc
Binankadijk 165 1018 - ZE Amsterdam The Netherlands
Tel + 31 20 776 6990 / Fax + 31 20 624 4472
sasha@novdoc.nl

Onda Video
Piazza Cairoli 3 - 56100 Pisa - Italia
Tel +39 050 580400 / Fax +39 050 580128

Ra Di Martino
ra@radimartino.com / www.radimartino.com

Riccardo Ponis
info@metibla.net

Rossella Biscotti
info@rossellabiscotti.com

Sarra Brill
info@openvideoprojects.org / www.openvideoprojects.org

Sébastien Hien Touviel
danvariante@libero.it

Simone Cangelosi
simonecangelosi@libero.it

Son et Lumière
3 bis, rue Garnier - 92200 Neuilly-Sur-Seine - France
Tel 336.82.55.07.88
helenebadinter@sonetlumiere.fr

Stefania Galegati
galegati@tiscali.it / www.galegati.net

St. Petersburg Documentary Film Studio
Krukov Kanal-12 - 190068 St.Petersburg (Russian Federation)
Tel +7 812 7 14 08 06 / Fax +7 812 7 14 33 04
cinedoc@peterstar.ru

Stuart Pound
bocadillo@boltblue.com

Taskovski Films
Korunovacni 32 - 170 00, Prague 7 - Czech Republic
tel +420 222 524 167
info@taskovskifilms.com

Televisión Española
Torrespaña - 7a planta
Alcalde Sainz de Baranda, 92 - 28007 Madrid
Tel (+34) 91.3469683 / Fax (+34) 91-3469797

Tiny Director Productions
231 West 29th street ste 703 - New York, NY 10001
Tel +1 917.723.6071
veridiaferia@gmail.com

TurkishMoon
akudu@superonline.com

Xiaolu Guo Productions
xiaolu@guoxiaolu.com / www.guoxiaolu.com

ZimmerFrei
zimmerfrei@libero.it / www.zimmerfrei.co.it

RITAGLIA!

CUT IT!

IVÁN ZULUETA

MANIFESTO DI ARREBATO, 1979



NICOLAS ASTIARRAGA P.C. presenta

Amorosos

con EUSEBIO PONCELA / CECILIA ROTH / WILL MORE
MARTA F. MURO HELENA F. GOMEZ CARMEN GIRALT MAX MADERA JAVI ULACIA ANTONIO GASSET
y LUIS CIGES

PRODUCTOR EJECUTIVO / AUGUSTO M. TORRES FOTOGRAFIA / ANGEL LUIS FERNANDEZ

GUIÓN y DIRECCIÓN / IVAN ZULUETA



RITAGLIA!

CUT IT!

IVÁN ZULUETA

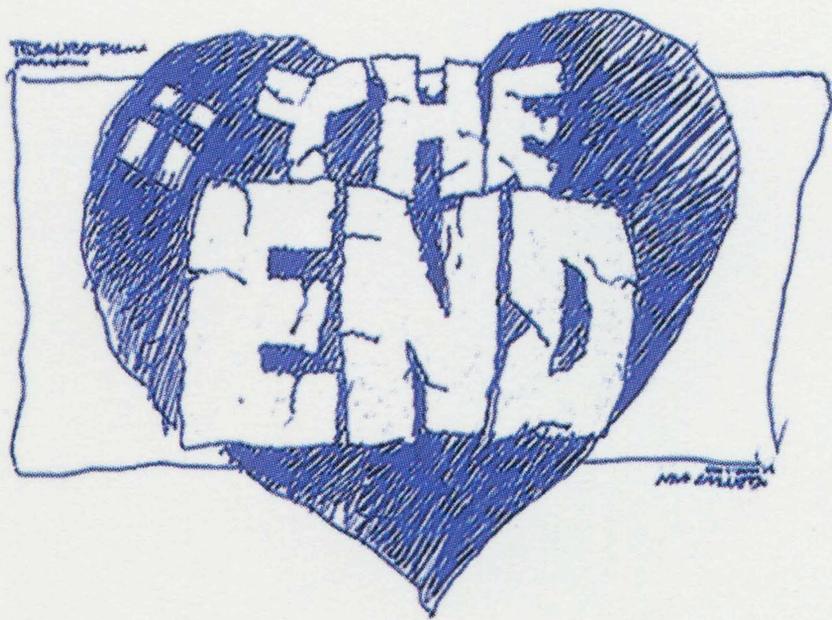
MANIFESTO DI LABERINTO DE PASIONES (P. ALMODÓVAR), 1982

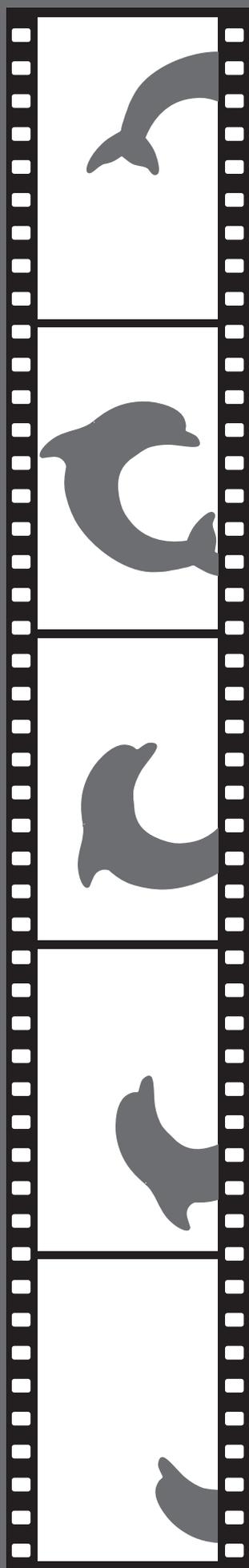


Laberinto de Pasiones

con
Cacho Griego
hasta Fernández
Fernando Vivanco
Julia Angelina
Romy Williams
Una película
de Pedro Almodóvar
Luis Ciges
Cristina S. Pascual
Fotografía: Angel L. Fernández
Montaje: Pepe Salcedo







MAREMETRAGGIO

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL CORTOMETRAGGIO
E DELLE OPERE PRIME
OTTAVA EDIZIONE
TRIESTE 29 GIUGNO - 7 LUGLIO 2007
WWW.MAREMETRAGGIO.COM



LEGNOTECH
STRUTTURE IN LEGNO LAMELLARE

PESARO Tel. 0721 22389 www.legnotech.net

I T A L I A N F I L M D I S T R I B U T I O N C O M P A N Y

rossellini cotta favi visconti mattoli
 de filippo germi zampa scotese metz
 marchesi RSI bragaglia bellocchio
 monicelli alessandrini coletti de liguoro
 de robertis steno bonnard gallone blasetti
 simonelli carpi bolognini paolella girolami
 landi cominetti majano cerchio matarazzo bianchi
 pasolini pozzetti bonaldi puccini amato
 cloche trapani dieterle gamma massa
 pabst coletti bertolini malaparte bolognini
 mastro de gano mada RSI fabrizi Zampà gora
 righelli mada RSI fabrizi Zampà gora
 elter genina calzavara delannoy mercanti
 brignone jaque salce fulci petrucci
 mingozzi francisci righelli corbucci
 gentilomo amendola lizzani maselli
 ferronetti palermi tornatore moffa l'herbier
 camerini ferronetti de robertis giannini comoli
 guarini moser quinti hinrich malasomma
 de sica ruffo blasetti campogalliani ragona
 pastina bertolucci barilli giordana soldi
 brass grieco faenza piscicelli

RIPLEY'S FILM

G&P&T

RIPLEY'S FILM™

Italian Film Distribution Company

RIPLEY'S FILM Srl

Via Don Filippo Rinaldi, 9 - 00181 Roma
 Tel. 00 39 06 78 44 14 01 - Fax 00 39 06 78 44 14 30
 email info@ripleysfilm.it - www.ripleysfilm.it



OGGI CON TE C'È TUTTA LA FORZA DI UN GRUPPO UNICO.



Scopri quante nuove prospettive puoi avere con Groupama Assicurazioni, un Gruppo assicurativo e finanziario leader in Europa, da 125 anni in Italia. Una squadra di 400 Agenti Generali in grado di offrirti le soluzioni più ampie per la tua famiglia, la tua casa, la tua auto, la tua impresa, i tuoi risparmi e i tuoi investimenti. Per stare sempre più vicino alla tua vita, e portare la tua sicurezza ancora più in alto.



Assicurazioni

Ti diamo tutte le opportunità.



© RIPLEY



RIPLEY'S FILM Srl

Via Don Filippo Rinaldi, 9 - 00181 Roma
Tel. 00 39 06 78 44 14 01 - Fax 00 39 06 78 44 14 30
email info@ripleysfilm.it - www.ripleysfilm.it

Buona visione.



UNA GRANDE BANCA SI VEDE ANCHE DAGLI EVENTI CHE SOSTIENE.
SANPAOLO BANCA DELL'ADRIATICO È SPONSOR UFFICIALE DELLA 43[°] MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL NUOVO CINEMA DI PESARO.

SANPAOLO
BANCA DELL'ADRIATICO

Doppia energia per il cinema



Offerta Dual-Fuel 2007

Doppio risparmio energetico

ASPES GAS
Gruppo Aspes multiservizi

Per informazioni
Tel. 0721 699701 > www.aspesgas.it

43. MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL NUOVO CINEMA

24 GIUGNO
2 LUGLIO 2007

PESARO
TEATRO SPERIMENTALE
CINEMA ASTRA
PIAZZA DEL POPOLO

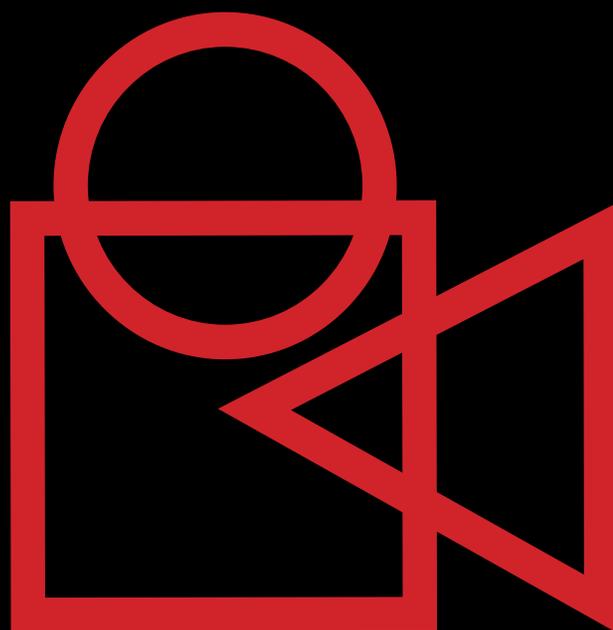
Fondazione
Pesaro Nuovo Cinema
onlus



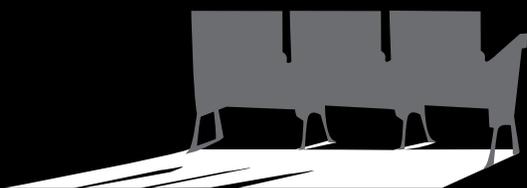
www.pesarofilmfest.it



DELLAROVERE
E N J O Y O U R W O R K



33 Multimedia Studio - F. Baccanoni



INIZIATIVA REALIZZATA CON IL CONTRIBUTO DI:
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIREZIONE GENERALE CINEMA
REGIONE MARCHE
PROVINCIA DI PESARO E URBINO
COMUNE DI PESARO



PIERO GUIDI

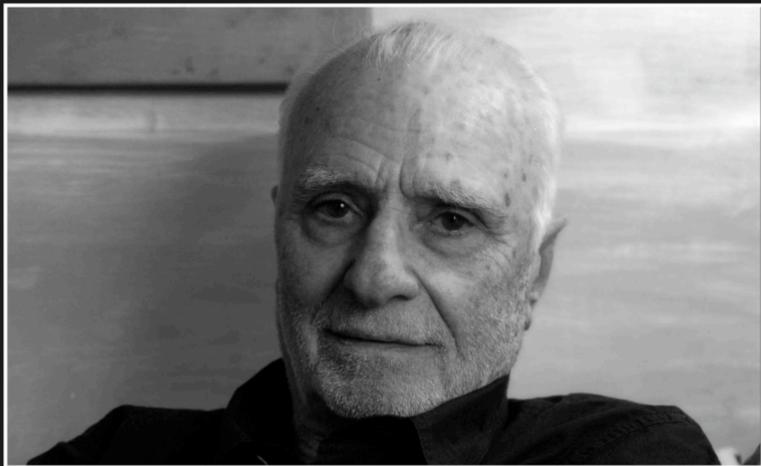
ANGELI DEL NOSTRO TEMPO

Partner Ufficiale



MOSTRA
INTERNAZIONALE
DEL NUOVO
CINEMA

PESARO FILM FESTIVAL



MARIO MONICELLI
2001



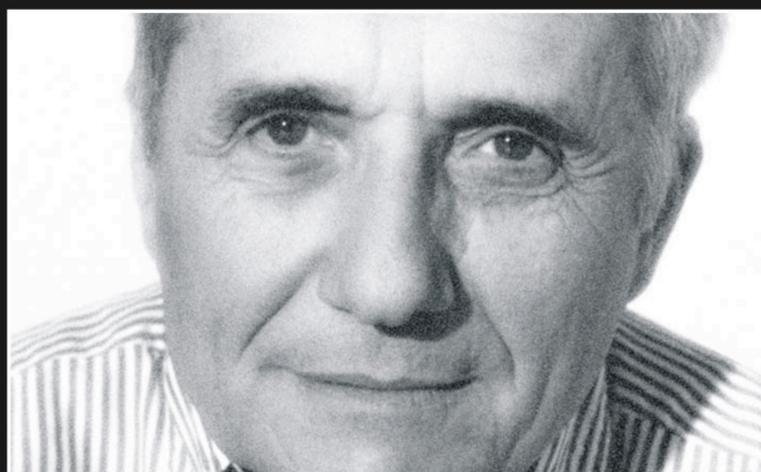
ETTORE SCOLA
2002



ERMANN O L M I
2003



PAOLO E VITTORIO TAVIANI
2004



MARCO BELLOCCHIO
2005



JASMINE TRINCA
2006