RC

Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica
numero28. speciale 2010

NUMERO SPECIALE: 63° FESTIVAL DEL FILM LOCARNO + ET IN TERRA PAX

BY NC ND

Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica

numero28 - speciale 2010

www.rapportoconfidenziale.org
info@rapportoconfidenziale.org

Direttori editoriali
Alessio Galbiati alessio.galbiati@rapportoconfidenzale.org
Roberto Rippa roberto.rippa@rapportoconfidenzale.org

Grafica e impaginazione
Alessio Galbiati, ilcanediPavlov!

Editing
Alessio Galbiati, Roberto Rippa

Traduzioni
Roberto Rippa, Alessio Galbiati

Hanno scritto su RC27
Alessio Galbiati e Roberto Rippa

Copertina
Héctor Javier Di Lavello Occhiuzzi | *Mujer*

Immagini
Tutte le immagini utilizzate provengono dalla rete e pertanto sono da considerarsi di dominio pubblico (ci rendiamo altresì disponibili a sanare ogni possibile controversia in merito), fatta eccezione per le seguenti: Héctor Javier Di Lavello Occhiuzzi (pp.1,4) | Festival internazionale del film Locarno (pp.6-81) | Settembrini Film e Kimerafilm (pp.86,92-95) | Andrea Di Lorenzo (p.89).

pubblicato giovedì 30 settembre 2010

Rapporto Confidenziale *rivista digitale di cultura cinematografica* nasce nel novembre 2007 da un'esigenza di Alessio Galbiati e Roberto Rippa.

L'esigenza di cui si parla era ed è quella di trattare il cinema ed i film con assoluta libertà, svincolati dai diktat del mercato, in primis editoriale, dalla schiavitù delle uscite settimanali, dalla noia delle sale e dall'incubo delle multisale; in una parola: emancipazione, dal cinema trattato come merce, dalla visione intesa come intrattenimento. Dalla sua nascita RC parla di cinema invisibile, mai distribuito, mai arrivato in Italia, sommerso ed artigiano, cercando di dare voce alle esperienze ed alle realtà che reputiamo interessanti e ancora poco conosciute. Ma pure di cinema classico dimenticato, di cult poco conosciuti, di autori scivolati immeritatamente nell'oblio, dei classici del futuro.

La gratuità è un concetto centrale per RC che si coniuga con la scelta di utilizzare sia per il sito che per il mensile una licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 2.5 Italia; questa scelta vuole essere 'politica' nella misura in cui sposa la causa della libera circolazione dei saperi. Sempre in quest'ottica è pensato il sistema economico di RC, allo stesso modo del software libero il sistema di finanziamento è delegato al libero arbitrio del lettore, al quale chiediamo di compiere o meno la scelta di effettuare una donazione che ci permetterà di coprire le spese sostenute nelle molteplici attività svolte (grafica, produzione video, organizzazione eventi, spese di gestione).

• La pubblicazione del numerozero risale a dicembre 2007 e da allora la rivista è uscita con cadenza mensile.
• RC è un file distribuito in formato PDF (Portable Document Format), può essere letto con Adobe Acrobat, Adobe Reader ed un lungo elenco di altri software proprietari e liberi; la rivista è pensata per la stampa a colori in formato A4 con rilegatura a margine.
• RC è un sito consultabile, direttamente dalla homepage e senza la necessità di inserire un indirizzo differente, da qualsiasi computer come pure dall'ultima generazione di eBook Reader, PDA (personal digital assistant) e telefoni multimediali.

Rapporto Confidenziale *rivista digitale di cultura cinematografica* non è un prodotto editoriale ai sensi della legge n. 62 del 7 marzo 2001 e non persegue alcuna finalità di lucro. La rivista vuole essere una voce libera ed indipendente di critica cinematografica: libera da ogni condizionamento ed indipendente nell'espressione del proprio senso critico. Le immagini utilizzate provengono dalla rete e sono pertanto da considerarsi di dominio pubblico. Per ogni possibile controversia ci rendiamo disponibili ai dovuti chiarimenti.

Licenza: la rivista è rilasciata con licenza Creative Commons - Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia. Ogni volta che usi o distribuisci quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza. In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza. Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it

Distribuzione: Rapporto Confidenziale è distribuito in formato PDF. Può essere letto con Acrobat e Adobe Reader 5.0 (e versioni successive); può essere stampato a colori in formato A4 orizzontale, con rilegatura a margine.

NEWSLETTER

attiva la newsletter di Rapporto Confidenziale
per non perdere nemmeno un numero ed essere sempre aggiornato sugli sviluppi di questo progetto. inviaci una mail all'indirizzo:
info@rapportoconfidenziale.org
con oggetto (attivazione newsletter)

SOSTIENI RAPPORTO CONFIDENZIALE
FAI UNA DONAZIONE!
http://www.rapportoconfidenziale.org/?page_id=2027

Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica
è realizzato da **Arkadin** *associazione culturale*
www.rapportoconfidenziale.org/arkadin.htm

http://www.facebook.com/pages/Rapporto-Confidenziale/45666975469
http://twitter.com/RConfidenziale
http://www.myspace.com/rapportoconfidenziale
http://www.youtube.com/rconfidenziale
http://www.vimeo.com/rconfidenziale
http://issuu.com/rapportoconfidenziale

numero28 - speciale Locarno 63 + Et in terra pax

SOMMARIO

04 **COVER28** | *Héctor Javier Di Lavello Occhiuzzi*
05 **EDITORIALE** | *Rapporto Confidenziale*

06 **RC:SPECIALE**
63° Festival del film Locarno 4-14 | 8 | 2010
07 **INTRO | Considerazioni su Locarno 63** | *Rapporto Confidenziale*

08 **A HISTORY OF MUTUAL RESPECT** | *Alessio Galbiati*
09 **AARDVARK** | *Roberto Rippa*
10 **Interview with director Kitao Sakurai** | *Roberto Rippa*
Intervista al regista Kitao Sakurai | *Roberto Rippa*
14 **ARMANDINO E IL MADRE** | *Alessio Galbiati*
15 **AU FOND DES BOIS** | *Roberto Rippa*
16 **BEYOND THE STEPPES** | *Roberto Rippa*
19 **COLD WEATHER** | *Roberto Rippa*
21 **CYRUS** | *Roberto Rippa*
22 **DIARCHIA** | *Alessio Galbiati*
23 **FOREIGN PARTS** | *Alessio Galbiati*
24 **Interview with director J.P. Sniadecki** | *Alessio Galbiati*
Intervista al regista J.P. Sniadecki | *Alessio Galbiati*
28 **GET OUT OF THE CAR** | *Alessio Galbiati*
29 **HAN JIA** | *Roberto Rippa*
30 **HOMME AU BAIN** | *Roberto Rippa*
32 **IM ALTER VON ELLEN** | *Alessio Galbiati*
34 **IVORY TOWER** | *Alessio Galbiati*
36 **KÓNGAVEGUR** | *Roberto Rippa*
37 **LA LISIÈRE** | *Alessio Galbiati*
38 **Interview with director Géraldine Bajard** | *Alessio Galbiati*
Intervista alla regista Géraldine Bajard | *Alessio Galbiati*
42 **LA ZOMBIE** | *Roberto Rippa*
43 **Intervista al regista Bruce LaBruce** | *Roberto Rippa*
Intervista all'attore François Sagat | *Rapporto Confidenziale*
47 **LAHAROG DVORA** | *Alessio Galbiati*
48 **LES CHAMPS BRÛLANTS** | *Alessio Galbiati*
50 **Entretien avec la réalisatrice Catherine Libert** | *Alessio Galbiati*
Intervista alla regista Catherine Libert | *Alessio Galbiati*
58 **MONSTERS** | *Roberto Rippa*
59 **MORGEN** | *Roberto Rippa*
60 **PERIFERIC** | *Roberto Rippa*
61 **Interview with director Bogdan George Apetri** | *RC*
Intervista al regista Bogdan George Apetri | *RC*
64 **PIETRO** | *Alessio Galbiati*
66 **PULSAR** | *Roberto Rippa*
67 **Interview with director Alex Stockman** | *Roberto Rippa*
Intervista al regista Alex Stockman | *Roberto Rippa*
71 **RAMMBOCK** | *Roberto Rippa*
72 **REINDEERSPOTTING** | *Roberto Rippa*
73 **Interview with J. Neuvonen and S. Cetinkaya** | *Roberto Rippa*
Intervista a J. Neuvonen e S. Cetinkaya | *Roberto Rippa*
78 **RUBBER** | *Roberto Rippa*
79 **SONGS OF LOVE AND HATE** | *Roberto Rippa*
80 **SVET-AKE** | *Roberto Rippa*

82 **video locarno 63**

86 **RC:SPECIALE**
Et in terra pax
un film di Matteo Botrugno e Daniele Coluccini
86 **ET IN TERRA PAX / DIARIO** | *Roberto Rippa e Alessio Galbiati*
88 **Et in terra pax / intervista agli autori: Matteo Botrugno, Daniele Coluccini e Andrea Esposito** | *RC*
93 **Et in terra pax / intervista agli attori: Maurizio Tesei, Riccardo Flammini, Michele Botrugno e Germano Gentile** | *RC*
96 **Interivista al produttore Gianluca Arcopinto** | *Alessio Galbiati*
99 **GIANLUCA ARCOPINTO FILMOGRAFIA**

COVER:28 | Héctor Javier Di Lavello Occhiuzzi

cover image: Mujer

Héctor Javier Di Lavello Occhiuzzi regista cinematografico nato nel 1975 a Montavideo e direttore di SIELA film e del Film Festival del Amanacer.

Para Héctor Javier, cineasta como yo.

"..Para el Cine Clásico el Realizador es dios, para el Cine de Di Lavello Occhiuzzi, Dios es el realizador..", non posso non riportare subito questa frase di Gabriela Guillermo, docente di Cinema Moderno all'università di Montevideo, che arriva a mio avviso a spiegare, a toccare, con meravigliosa semplicità, il lavoro fatto in questi anni da Héctor Javier Di Lavello Occhiuzzi, tutti gli sforzi impiegati nella messa in pratica dell'Ultrarealismo.

Héctor Javier lavora prevalentemente tra l'Uruguay e l'Italia, stringendo relazioni intime e profonde con colleghi e amici di entrambi i mondi (in Italia: Antonello Faretta, malastrada.film, Marco Neri, per citarne alcuni), creando scambi, faticando per la diffusione di un cinema che fa coincidere la propria povertà con l'onestà dell'essere. Siela Film è la sua casa di produzione che alimenta la pratica cinematografica, il FFAN il festival nomade che fa del cinema un sogno e una preghiera.

E allora ecco una "preghiera" per il Cine del Corazon Ultrarealista.

"Cine del Corazon, Ultrarealismo,
Dio il realizzatore e Io-l'umano, il realizzato.
La mia missione è umanizzare, con ciò che so e con ciò che sono.
La mia mano è,
e la camera non è il mio occhio,
ma il mezzo per sprofondare nelle sensazioni, per evaporare con esse, nel tutto.
Nel mio, nel tuo, nel mondo. Perché tu sei come me.
L'oltre-visione guarda-oltre,
non ha più incidenza con l'immagine pur partendo da essa:
il Cinema come cosa altra, un'altra volta, liberato dal male, ora e per sempre".

Giuseppe Spina – Nomadica

www.noeltanfilm.com | www.sielafilm.blogspot.com |
www.potenzafilmfestival.it | www.cineultrarrealista.blogspot.com
www.attraversamente.net | www.festivaldelamanecer.blogspot.com

Editoriale

di AG e RR

Non è un numero come tutti gli altri quello che avete di fronte agli occhi, è un numero speciale, nel vero senso della parola.
Speciale perché in questo numero28, scritto per intero a quattro mani, ci sono due mesi di vita, chilometri, persone, emozioni e visioni.
Ore ed ore di cinema, di parlar di cinema, di pensare al cinema.
Due mesi entro i quali Rapporto Confidenziale ha ridefinito il proprio percorso, la propria natura, in cui abbiamo compreso dalle persone che abbiamo incontrato che quest'esperienza editoriale è davvero necessaria, che viviamo in uno scenario di guerra, di una guerra persa come dice Gianluca Arcopinto, ed entro la quale è necessario costruire quegli strumenti utili alla resistenza ed alla ricostruzione.

Ancora una volta vi invitiamo a sostenere RC: nella sua diffusione ed economicamente, attraverso una donazione - ognuno come crede, ognuno come può.

Buona Visione

RC:SPECIALE
63° Festival del film Locarno
4-14 | 8 | 2010

«Ho ritenuto che fosse necessario compiere uno sforzo per essere più selettivi. In una rassegna cinematografica come quella di Locarno, non spetta al pubblico o ai critici comporre una propria selezione tra una miriade di proposte. Spetta al direttore artistico procedere ad una prima accurata e ragionata selezione sui circa duemila film che vengono visionati.»
Olivier Père in un'intervista a Françoise Gehring, swissinfo.ch. Locarno – 2 agosto 2010

INTRO | Considerazioni su Locarno 63

di Rapporto Confidenziale

La valutazione in termini qualitativi della selezione di un festival cinematografico passa anche attraverso la resistenza della memoria a quanto visto. È trascorso un mese e mezzo dalla chiusura della sessantatreesima edizione del Festival internazionale del film di Locarno – e nel frattempo si è svolta la Mostra d'arte cinematografica di Venezia, cui eravamo presenti – e questo lasso di tempo pare già sufficiente per un commento che in realtà non si discosta da quello dei primi giorni dalla fine.

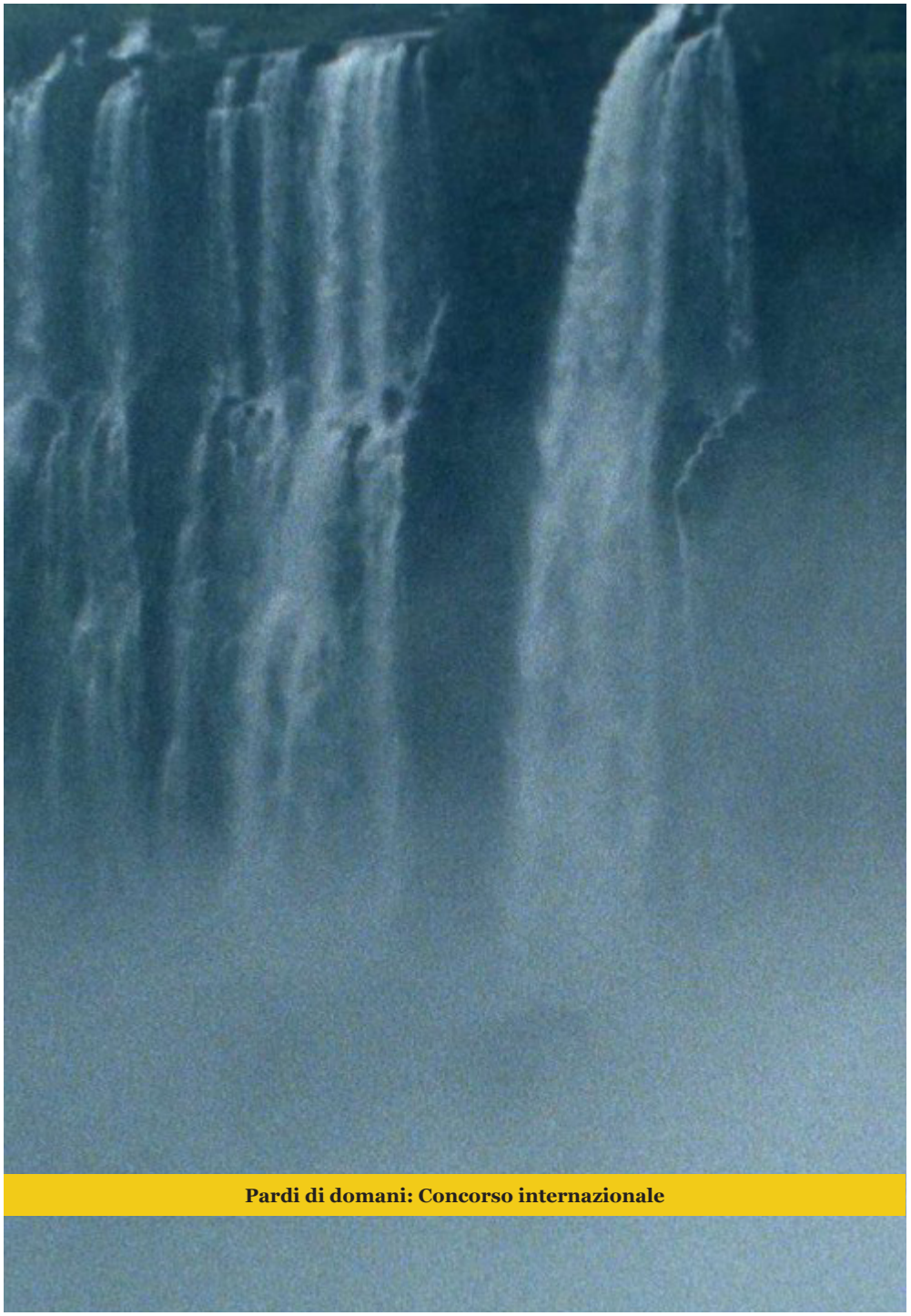
Innanzitutto, questa edizione ha rappresentato il debutto in qualità di direttore artistico di Olivier Père, già giornalista per Les Inrockutibles, programmista alla Cineteca francese e delegato generale alla Quinzaine des réalisateurs a Cannes, dopo, per citare solo gli ultimi, David Streiff (1982-1991), Marco Müller (1991-2000), Irene Bignardi (2001-2005), responsabile delle edizioni meno entusiasmanti, e Frédéric Maire (2006-2009).
Il nuovo direttore non ha perso tempo nel dare una sferzata a una manifestazione, entrata nel 2002 a fare parte dei grandi happening cinematografici al fianco di Cannes, Berlino e Venezia, e che proprio negli ultimi anni sembrava correre il rischio di una forte perdita di identità.

La prima edizione sotto la sua direzione artistica è stata infatti palesemente priva di compromessi, di strizzatine d'occhio. Al contrario, è stata evidentemente costruita con grande passione per la ricerca di nuovi linguaggi, spesso ad opera di giovani registi al loro primo lungometraggio (ben 22 le opere prime).
Non solo: le opere più innovative non sono state relegate al concorso Cineasti del presente o nella sezione Pardi di domani, come era capitato talvolta in passato, ma erano anche in Piazza Grande e in concorso (come il Pardo d'oro Han Jia - Winter Vacation - di LI Hongqi, produzione cinese con un pizzico di Locarno, visto che il progetto aveva partecipato l'anno scorso al laboratorio Open Doors).
Père ha saputo mescolare con attenzione scoperta e conferma. Da una parte il cinema capace di comunicare al grande pubblico, a qualsiasi pubblico, che una distribuzione illuminata (o un mercato meno asfittico) farebbe bene a portare nella sale se non vorrà essere soppiantata dal download illegale, dall'altra la scoperta, la riflessione del cinema sul cinema ("Champs brulants" di Catherine Libert e Stefano Canapa), il documentario, il video.
Molte sono state le opere presenti nelle varie sezioni che sarebbe un buon segno trovare nelle sale: da "Morgen" di Marian Crisan a "Pietro" di Daniele Gaglianone, dalla commedia "Ivory Tower" di Adam Traynor a "La Lisière" di Géraldine Bajard, pescando dalle varie sezioni.
Non ultimo merito, tra quelli di questa edizione, è stato quello di riportare all'attenzione del pubblico la modernità del linguaggio cinematografico di Ernst Lubitsch (1892-1947), grazie a una retrospettiva a lui dedicata, curata da Joseph McBride, e comprendente opere (soprattutto quelle del periodo tedesco) invisibili da anni.
È stato grazie al nuovo direttore artistico se quest'anno si è sentita aria di lungimiranza, qualità che era forse mancata ai due direttori precedenti, se si è parlato di cinema sia come arte che come industria (come il premio a Menahem Golan dimostra), se si è sentita aria di idee, magari non sempre riuscite ma pur sempre vibranti, se c'è stata un'occasione di riflessione sul linguaggio, sul mezzo.
Locarno si è confermato un festival che non intende fare della presenza dei divi, dei nomi altisonanti, il suo punto di forza – con buona pace di chi, da qualche anno, vede nel tappeto rosso,nella presenza di star, l'essenza di un festival che, al contrario, fa della messa in primo piano delle idee e l'accessibilità a tutto il pubblico sia delle sale che e degli incontri con registi, sceneggiatori, direttori della fotografia e attori.

Locarno 63 ha dimostrato che il cinema non è per niente morto, ha trasmesso la vitalità di un arte che nella ricerca, nella sperimentazione e nella commistione di elementi differenti inscrive lo specifico del proprio linguaggio e che ha la necessità di dare spazio alle giovani generazioni per potersi davvero rinnovare, per far tornare giovane un arte che ha solo poco più di cento anni di vita. Alla faccia di quegli sprovveduti che credono sia il 3D (una tecnica in voga sin dagli anni '50!), e non le idee, la grande novità che lo salverà.

I numeri della sessantatreesima edizione

Gli spettatori della 63a edizione sono stati in totale 148.436 (contro i 157.057 del 2009). Il calo registrato è certamente dovuto ai risultati di Piazza Grande, che ha contato 52.300 spettatori (2009: 58.100), penalizzata quest'anno da quattro serate di pioggia e da temperature non proprio agostane. La situazione sarà comunque oggetto di attenta analisi da parte della Direzione.
La 63a edizione si è contraddistinta da un'ottima frequentazione nelle sale, con cifre che rimangono stabili nonostante la notevole riduzione del numero dei film (280 titoli nel programma di quest'anno contro i 397 del 2009) e l'abolizione di una sala cinematografica (Cinema Otello): le proiezioni in sala hanno così riunito 96.136 spettatori (2009: 98.957). Anche quest'anno il Festival è riuscito ad attirare un gran numero di professionisti del cinema, accogliendo 3852 accreditati in totale di cui 900 accreditati nella categoria «industry» e 875 giornalisti provenienti da tutto il mondo. Per ciò che riguarda il programma del Festival, la 63a edizione è stata caratterizzata dalla giovane età dei cineasti e degli attori, dai membri delle diverse giurie agli autori e protagonisti dei film nelle diverse sezioni, nelle quali si sono contate quest'anno 22 opere prime, e dalle serate emozionanti sulla Piazza Grande in compagnia degli invitati d'onore del Festival, dai registi JIA Zhang-ke e Alain Tanner (entrambi vincitori del Pardo d'onore Swisscom 2010) a Francesco Rosi (Pardo alla carriera), dal produttore Menahem Golan (Premio Raimondo Rezzonico come migliore produttore indipendente) agli attori Chiara Mastroianni (Excellence Award Moët & Chandon) e John C. Reilly. L'edizione di quest'anno sarà ricordata anche per il notevole afflusso di pubblico riportato dalla retrospettiva consacrata al maestro della commedia Ernst Lubitsch, e alle sale piene per la sezione dei cortometraggi dei Pardi di domani, che quest'anno ha festeggiato il suo 20° anniversario. Locarno 63 ha visto il successo di nuove iniziative come gli «Industry Days» – tre giorni di proiezioni ed incontri riservati ai professionisti del cinema – e la Locarno Summer Academy – il nuovo programma di formazione destinato agli studenti e ai giovani professionisti del cinema.



Pardi di domani: Concorso internazionale

A History of Mutual Respect

Gabriel Abrantes, Daniel Schmidt | Portogallo - 2010 - 35 mm - colore - 23'

di Alessio Galbiati

Quando due ragazzi intraprendono un viaggio filosofico, ma solo uno dei due è debitamente preparato, i loro mondi si divideranno per sempre.

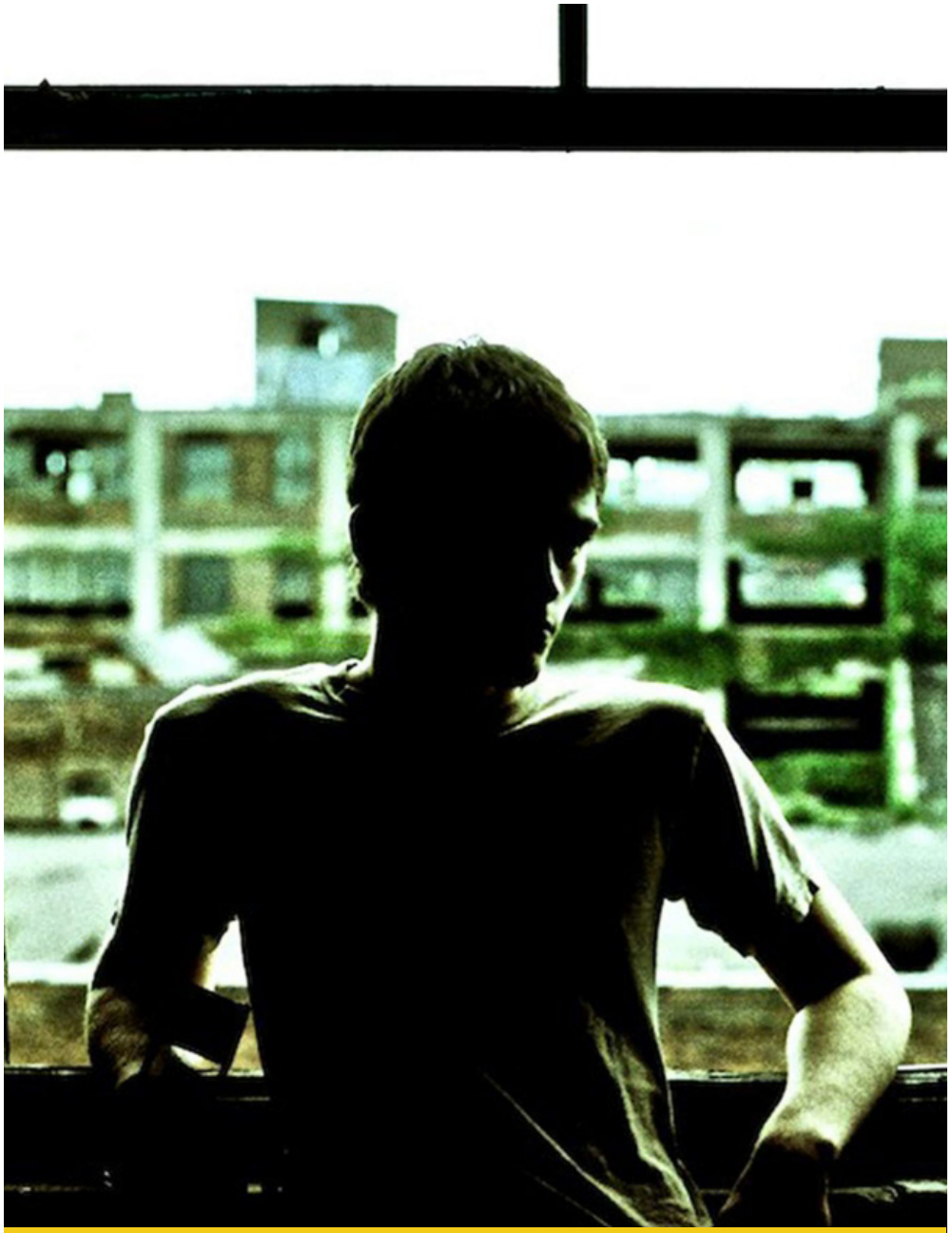
L'idealizzazione della "donna" è da sempre, negli uomini, un'arma a doppio taglio, un riflesso condizionato che sottende una visione distorta dell'altro sesso: è la costruzione di un simulacro al quale essere devoti come ad una divinità.
Il cortometraggio portoghese vincitore del Pardino d'oro per il miglior corto internazionale racconta la storia di due ragazzi innamorati della medesima giovane donna: è la storia di un'amicizia tradita, di un rispetto mutuale andato a gambe all'aria. Ma è pure una riflessione politica sull'utopia del cambiamento, sull'idealizzazione di una realtà modificabile, sull'impossibilità di cambiare la storia.
Il film si apre su di una straordinaria cascata, sul frangersi del suo flusso d'acqua e sui fumi sprigionati da questa enorme distesa d'acqua in caduta libera. La storia si sviluppa e si perde fra i dialoghi di due giovani vaganti nella foresta, soliloqui sospesi fra senso e natura incontaminata. Ad un certo punto l'amicizia dei due giovani vacilla, viene messa in crisi dall'apparizione di una bellissima e conturbante ragazza. Mentre il primo la corteggia, il secondo li osserva da distante, voglioso di possedere quell'essere del quale al momento non può disporre. Li osserva da lontano e ruba qualche sguardo della ragazza. Da questo momento sarà il secondo giovane uomo a gettarsi a capo fitto alla ricerca della donna. Questo momento è reso in maniera straordinaria, cinematograficamente superlativa e sorprendente, da un piano sequenza ed un carrello davvero rimarchevoli, lanciato a tutta velocità nella radura.
Poi il film vira bruscamente. Ci troviamo immersi nell'architettura impossibile di Brasilia, edifici disumani entro i quali i due ragazzi disattenderanno il proprio rispetto mutuale, allontanandosi l'uno all'altro. L'ultima parte del corto li vede contrapposti nella società: Daniel nel mezzo di una manifestazione di disoccupati, Gabriel in una casa alto borghese ad attendere il proprio amore.
Il corto, girato fra Argentina, Brasile e Portogallo, disvela il talento di due filmmaker cosmopoliti (Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt) da tenere d'occhio negli anni a venire.

A History of Mutual Respect

regia, sceneggiatura, montaggio: Gabriel Abrantes, Daniel Schmidt; fotografia: Natxo Checa; suono: Gabriel Abrantes, Hugo Leitão, Daniel Schmidt; interpreti: Gabriel Abrantes, Alcina Abrantes, Joana Nascimento, Daniel Schmidt; produzione: Mutual respect (Portogallo); coproduzione: Periferia filmes (Portogallo), Zdb; paese: Portogallo; lingua: inglese, portoghese; anno: 2010; durata: 23'

Gabriel Abrantes nasce nel 1984 nel North Carolina. Nel 2008, i suoi cortometraggi "Olympia I/II" vengono selezionati al Festival IndieLisboa'08. L'anno successivo, con "Visionary Iraq" vince il New Talent Fnac Award all'IndieLisboa'09. Attualmente vive e lavora a Lisbona, dove sta lavorando al suo primo lungometraggio, che tratta dell'immigrazione cinese in Angola. A Port-au-Prince, Haiti, stanno per iniziare le riprese per il suo prossimo cortometraggio.

Daniel Schmidt nasce nel 1984 a New Haven, Connecticut. Studia cinema e televisione alla Tisch School of the Arts dell'Università di New York e all'Università di Yale. Attualmente, vive e lavora tra Brooklyn e Los Angeles. Sta sviluppando un lungometraggio nonché una serie di cortometraggi che verranno girati nel Sudest Asiatico.



Concorso Cineasti del presente | Opera prima

Aardvark

Kitao Sakurai | USA, Argentina - 2010 - DCP - colore - 80'

di Roberto Rippa

In un ruolo ispirato alla sua stessa vita, Larry Lewis interpreta un solitario ex alcolista cieco che sta lavorando su se stesso per ritrovare la stabilità. Larry conduce una vita tranquilla e disciplinata. Iscrittosi a un'accademia di Jiu Jitsu, stringe amicizia con Darren, il suo giovane istruttore. Man mano che il suo corpo e il suo spirito si temprano con la pratica di questa arte marziale, anche la loro amicizia si rafforza. Ma presto vengono a galla alcuni aspetti sconcertanti della vita di Darren, e Larry è costretto ad affrontare le conseguenze della violenza, inabissandosi sempre più nelle ombre del sottosuolo.

Piccolo (ma solo nei mezzi), sorprendente, film di buona scrittura, "Aardvark" inizia come racconto di costruzione di un rapporto, quello tra Larry, cieco dalla nascita e alcolista in fase di consolidamento della cura di recupero con un gruppo di Alcolisti anonimi, e Darren, istruttore che lo introduce al Jiu Jitsu.
Presto il film cambia registro e si trasforma in un noir che del genere trascende più di una regola.
Partendo da una situazione reale (i personaggi principali sono realmente un cieco ex alcolista e un istruttore di Jiu jitsu ed entrambi i personaggi portano il nome dei loro interpreti), Kitao Sakurai – ex attore bambino prodigio giapponese di nascita e statunitense di adozione, attivo anche come direttore della fotografia – si basa su una sinossi di venti pagine, priva di dialoghi (scritti in corso di lavorazione lasciando spazio agli interpreti), per ondeggiare tra tono documentaristico (più evidente nella prima parte) e finzione, senza che il racconto soffra mai della mutazione nel ritmo né nella sostanza.
"Aardvark" è una produzione sorprendente e di grande efficacia che riesce in ogni suo intento e si trasforma in un film di genere composito e ricco di profondità.
Un'autentica sorpresa che usa la finzione per rafforzare gli elementi reali della narrazione e che dà l'idea di come si possa ancora giocare con generi consolidati come, appunto, il noir.

Menzione speciale nella categoria Opera prima.

Aardvark

regia, sceneggiatura: Kitao Sakurai; montaggio: Luke Lynch; fotografia: Aaron Kovalchik; musiche: Fall on Your Sword; suono: Jason Candler; costumi: Ana Cambre; art director: Ana Cambre; interpreti principali: Larry L. Lewis, Darren Branch, Jessica Elizabeth Cole; produzione: Naked Faces; coproduzione: Filmy Wiktora, Kasumifilms; paese: USA, Argentina; lingua: inglese; anno: 2010; durata: 80'

Kitao Sakurai. Nato nel 1983 a Kinugasa, in Giappone, e cresciuto a Cleveland, Ohio, Kitao Sakurai ha recitato da adolescente in alcuni film, il più famoso tra I quail è "Dogma" (1999) di Kevin Smith. Ha all'attivo diversi cortometraggi, tra cui "Joseph and Julia" (2002) e "Coda" (2003). A diciotto anni abbandona gli studi e si trasferisce a New York, dove lavora come attrezzista e scenografo, per poi rivolgere la sua attenzione alla direzione della fotografia e alla regia. "Aardvark", che ha anche scritto, è il suo lungometraggio d'esordio. Il suo sito è raggiungibile al seguente indirizzo: www.kitaosakurai.com

Interview with director Kitao Sakurai

by Roberto Rippa

Roberto Rippa: How did you meet Larry Lewis Jr. and Darren Branch, who play basically themselves in the film? And why did you decide to base your film on their real personas?

Kitao Sakurai: I've actually known Darren for many years. We grew up together, and I've used him in all of the short films I directed before "Aardvark". I've always been fascinated by the process of making a fictional, cinematic portrait of somebody that nevertheless feels truthful. I'm interested in constructing a cinematic form that can illustrate alternate realms of reality more than a strictly documentary portrait can. Darren has always occupied this role for me.
Several years ago, after some struggles in his life, Darren discovered Jiu-Jitsu (an effective martial art style that started in Japan and was later developed in Brazil). The process of learning and ultimately teaching Jiu-Jitsu saved Darren. The last few times I visited Cleveland I went to Darren's classes, which is where I met Larry. Larry and Darren met very much how they meet in the film. The setting, circumstances, and

Intervista al regista Kitao Sakurai

di Roberto Rippa

Roberto Rippa: Come hai incontrato Larry Lewis Jr. e Darren Branch, che interpretano se stessi nel film? E come mai hai deciso di basare il tuo film su di loro?

Kitao Sakurai: A dire il vero, conosco Darren da diversi anni. Siamo cresciuti insieme e l'ho utilizzato in tutti i cortometraggi girati prima di "Aardvark".
Sono sempre stato affascinato dal processo di realizzare un ritratto in chiave cinematografica di una persona che appaia comunque reale. Sono interessato a costruire un formato cinematografico che possa illustrare domìni alternativi di realtà più di quanto possa fare un ritratto in forma strettamente documentaristica.
Alcuni anni fa, dopo alcune lotte nella sua vita, Darren ha scoperto il Jiu-Jitsu (un'efficace arte marziale nata in Giappone ma che è stata poi sviluppata in Brasile). A salvarlo è stato fondamentalmente il processo di apprendimento prima e insegnamento poi del Jiu-Jitsu. Le ultime poche volte che ho visitato Cleveland, sono stato ai corsi tenuti da Darren ed è lì che ho incontrato Larry. Lui e Darren si sono

people are the same.
There was a single moment that inspired the idea for "Aardvark": I was walking up to the academy and saw Larry standing there. I had the odd sensation of observing him without being observed myself. At a distance, our two realities were quite far apart, but with proximity and contact our realities were essentially the same.
To me it was crucial that Larry and Darren play themselves and reenact their own lives and relationships. Observing somebody without physical sight experiencing and understanding the world around him - and ACTUALLY documenting that process - was the essential statement of the film. Larry is not "exceptional" because he cannot see. On the contrary, Larry's absence of sight allows him to represent a universal human state of being. Larry's physical blindness is only an amplification and metaphor for our inability to fully comprehend the world around us.

Roberto Rippa: The film begins as a character study and has a documentary look. Then, all of a sudden, it turns into a noir (and a very effective one). And this doesn't change at all the rhythm of the film. How did you manage to obtain this?

Kitao Sakurai: The consistency of tone results from the fact that during shooting we approached all the material – real or fictional – in the same way. We treated everything as a cinematic reenactment, we never made any distinction between truth and fiction. I feel that in narrative cinema, it's the residue of the actual world that gives spice to the dish. I tried to make a film that was all about this flavor - of exposing reality through stylization.

Roberto Rippa: How did you work with Larry and Darren – both non professional actors - when the narrative of the film changed and they had to act?

Kitao Sakurai: Again, the lack of distinction between the fictional and non-fictional scenes applied to the acting as well. There is no such thing as pure documentation, just as there is no such thing as pure fiction. I tried to write a story that always stayed consistent to what I felt was in the spirit of the players. The journey that Larry goes on is in one sense completely imagined, but the emotion that he applied to it was firmly grounded in the truth of his own psyche.

Roberto Rippa: I read that you started working with a 20 pages synopsis and that you wrote the dialogues on the set while filming. Was this a choice to let the actors improvise or you wrote them and they had to act them?

Kitao Sakurai: Yes, it was a choice to let the players improvise their own dialogue. I think "improvise" might be a misleading word for what we were doing, however. Essentially, I asked the players to find their own words for what their characters were saying, which we would then refine and clarify throughout the filming process. We did this on set, fresh, for every scene.

Roberto Rippa: What made you decide to appear briefly in a key role at the end of the film?

Kitao Sakurai: I would like the audience to see the film and not give away too much about the ending, but I played a role that acknowledges the specific process we were using to construct the world of the film. There are moral ambiguities that exist in myself as a filmmaker and the character I ultimately play.

Roberto Rippa: Apparently, at first you didn't have any of the typical elements of movie making : actors, script and probably much money. How did you manage to get it all together in such a successful way?

Kitao Sakurai: The idea of moving quickly, without consciously thinking through every decision or scenario is what allowed this film to happen. The idea came to me and we decided to immediately make the film with what we had. There is an idea in mountain climbing, the "light and fast" approach – that you can reach the top of the mountain very quickly if you leave behind most of the tools and equipment

incontrati come si vede nel film. L'ambientazione, le circostanze e le persone sono le stesse.
C'è stato un singolo momento che ha ispirato l'idea per "Aardvark": stavo camminando in direzione dell'accademia quando ho visto Larry in piedi, fermo. Ho provato la curiosa sensazione di osservarlo senza essere osservato. A quella distanza, le nostre realtà erano piuttosto lontane ma con la vicinanza e il contatto diventavano essenzialmente le stesse.
Per me era decisivo che Larry e Darren interpretassero se stessi e mettessero in scena le loro stesse vite e relazioni. Osservare una persona priva di vista sperimentare e capire il mondo attorno a lui – e documentare realmente questo processo - è stata la motivazione essenziale del film. Larry non è una persona insolita in quanto non può vedere. Al contrario, l'assenza di vista gli permette di rappresentare uno stato universale dell'essere. La cecità di Larry è solo un'amplificazione e una metafora della nostra incapacità di comprendere pienamente il mondo che ci circonda.

Roberto Rippa: Il film inizia come uno studio di caratteri e ha l'aspetto di un documentario. Poi, improvvisamente, si trasforma in un noir (un noir efficace) e questo non cambia il ritmo del film. Come sei riuscito a ottenere questo risultato?

Kitao Sakurai: La coerenza del tono è il risultato del fatto che durante la lavorazione abbiamo affrontato il materiale, vero o immaginario, allo stesso modo. Abbiamo trattato tutto alla stregua di una messa in scena cinematografica, non abbiamo mai fatto alcuna distinzione tra realtà e finzione. Sento che nel cinema di narrazione, sia il residuo del mondo reale a dare pepe al piatto. Ho tentato di fare un film che girasse intorno a questo sapore: quello di esporre la realtà attraverso la stilizzazione.

Roberto Rippa: Come hai lavorato con Larry e Darren che, come abbiamo detto, non sono attori professionisti, quando la narrazione del film è cambiata e hanno dovuto recitare?

Kitao Sakurai: Come ho detto, la mancanza di distinzione tra le scene di finzione e reali hanno riguardato anche la recitazione. Non esiste la pura documentazione come non esiste la pura finzione.
Ho tentato di scrivere una storia che fosse sempre coerente con ciò che sentivo essere nello spirito degli interpreti. Il viaggio che Larry intraprende va in una direzione completamente immaginata ma l'emozione che ne deriva è saldamente ancorata nella verità della sua propria psiche.

Roberto Rippa: Ho letto che hai iniziato a lavorare con una sinossi di 20 pagine e che hai scritto i dialoghi mentre stavi già girando. Si è trattata di una scelta per permettere agli attori di improvvisare o li hai scritti e loro hanno dovuto recitarli?

Kitao Sakurai: Si è trattata di una scelta per permettere agli interpreti di improvvisare i loro dialoghi.
Credo che "improvvisare" sia un termine fuorviante per ciò che stavamo facendo, comunque. Essenzialmente, ho chiesto agli interpreti di trovare le parole per ciò che i loro personaggi stavano dicendo, cosa che poi avremmo rifinito e ripulito nel corso della lavorazione. Lo abbiamo fatto sul set per ogni scena.

Roberto Rippa: Cosa ti ha fatto decidere di apparire fugacemente a fine film in un ruolo comunque chiave?

Kitao Sakurai: Vorrei che il pubblico vedesse il film e non rivelerei troppo del finale, ma ho interpretato un ruolo che riconosce il processo specifico che stavamo usando nella costruzione del mondo del film. Ci sono ambiguità morali che esistono in me come regista e nel personaggio che in definitiva interpreto.

Roberto Rippa: A quanto sembra, all'inizio non avevi nessuno tra gli elementi distintivi del cinema classico: attori, sceneggiatura e probabilmente soldi. Come sei riuscito a combinare tutto in un modo così efficace?

Kitao Sakurai: L'idea di muoversi rapidamente, senza pensare consapevolmente a ogni decisione o possibilità di sceneggiatura è ciò che ha reso possibile il film. Mi è venuta l'idea e immediatamente abbiamo

that are considered crucial but ultimately make the journey much longer. By shedding these things and rapidly climbing with only the bare essentials, you can fundamentally alter the nature and scope of the experience. Moving rapidly into production also left many of the ideas and impulses that came from my dreams and subconscious intact and strong. We did things before we could doubt our intentions. I think this is crucial to the process of making art; over-thinking can destroy a good idea.

Roberto Rippa: You started working in cinema as an actor when you were a teenager. Back then did you already have the idea of working behind a camera? My question is: were your experiences as an actor a way to learn how to direct?

Kitao Sakurai: Yes, absolutely, working as an actor has entirely shaped me as a filmmaker. I still consider myself a performer above anything else. Even when I work as a cinematographer I feel that I am acting out and interpreting the image, rather than constructing it. I hate this idea of film as a series of building blocks that must be made and put together in a specific shape and order.
It is also very helpful to come from an acting background when working with non-actors who must be empowered and encouraged into their performances. It is a sensitive issue for a film in which people are playing at their own lives. There were no such things as "bad" performances. Every performance was different and fundamentally interesting. When Larry does something very "performative," it is fascinating because what you are seeing is Larry's very unique and personal interpretation of the idea of acting itself.

Roberto Rippa: The feeling you get from watching the film is a great creative freedom, which doesn't happen often in a director's debut film. You self-produced it through Naked Faces, your production company. How is it working as both director and a producer?

Kitao Sakurai: Naked Faces is a company that was founded as a partnership between Andrew Barchilon, who produced the film, and myself. We have been creative partners and friends for several years now, and much of the ambitions behind the film come from Andrew as much as they do from me. While it was our company that produced it, Andrew truly pulled the production together and gave me the very crucial parameters around which to work. I think the feeling of creative freedom comes from the fact that all of our collaborators had great trust in each other, and our resources were so limited that only by making very big and risky decisions could we proceed up the mountain.

Roberto Rippa: "Aardvark" is your first full-feature film. What happened before it?

Kitao Sakurai: Well, I started as a child actor, at first on stage and then in cinema. I continued writing and acting in plays until was 18, when I moved to New York and became the assistant to opera director Douglas Fitch for several years. During that time I very accidentally started shooting movies for my friends, which led to shooting music videos. Eventually I became a full-time cinematographer.
For me, shooting became a replacement for acting. I was able to put my performances into the camera and lighting. Cinematography is still my main occupation, my last project was a film called "You Wont Miss Me" by Ry Russo-Young, which was at Sundance and will be coming out theatrically later this year.

Roberto Rippa: What are your main focuses as a director?

Kitao Sakurai: Most of what I think about as a director has to do with the human body. I want to make a sensualist cinema. I feel that our interpretation of the world is inextricably linked to our physical manifestations, therefore I do not believe that the intellectual mind and the physical body can be separated in any meaningful way. This is what my filmmaking is about. I am interested in showing bodies in action, bodies in contact, more than I am in telling a story through words and ideas and conscious impulses. I want to make stories that start in the subconscious and stay in the subconscious. I am also extremely fascinated with the idea of male sensuality. The bonds that men share are not black and white, there is no sharp line that separates sexuality and friendship. There is a middle zone, a place of ambiguity. Right now I am interested in focusing on the complexities of sensual relationships between people who

deciso di girare il film con ciò di cui disponevamo. C'è un idea a proposito dello scalare le montagne – l'approccio del "veloce e leggero" – che vuole che si possa raggiungere la vetta di una montagna in maniera molto rapida se ci si lascia dietro di sé gran parte degli strumenti e dell'equipaggiamento che sono considerati cruciali ma che infine rendono il viaggio più lungo. Il disfarsi di queste cose effettuando la scalata solo con le cose essenziali permette di alterare la natura e la prospettiva dell'esperienza. Mettermi immediatamente al lavoro sulla produzione, ha permesso che le idee e gli impulsi che venivano dai miei sogni e dal mio inconscio rimanessero forti e intatti. Abbiamo fatto le cose prima che potessimo dubitare delle nostre intenzioni. Credo che sia un aspetto cruciale del processo di fare arte: il pensare troppo può distruggere una buona idea.

Roberto Rippa: Hai iniziato a lavorare nel cinema come attore quando eri adolescente. A quei tempi pensavi già di lavorare dietro la cinepresa? Ciò che voglio chiederti è se le tue esperienze come attore servivano allora a imparare come dirigere.

Kitao Sakurai: Si, certamente. Lavorare come attore mi ha modellato come regista. Continuo a ritenermi un attore più che altro. Anche quando lavoro come direttore della fotografia, sento che sto manifesto e interpreto l'immagine, piuttosto che costruirla. Detesto l'idea di un film come una serie di blocchi che devono poi essere assemblati in forma e ordine specifici.
È anche di grande aiuto arrivare dalla recitazione quando si lavora con non attori che vanno incoraggiati e sostenuti verso le loro interpretazioni. Si tratta di una questione sensibile in un film in cui le persone interpretano le loro stesse vite. Non ci sono state cose come una cattiva interpretazione. Ogni interpretazione è stata buona e fondamentalmente interessante. È affascinante quando Larry fa qualcosa di molto "performativo" perché ciò cui stai assistendo è l'interpretazione unica e personale dell'idea di mettere in scena se stesso.

Roberto Rippa: La sensazione che si ricava dalla visione del film è quella di una grande libertà creativa, una cosa rara in un film d'esordio. Hai prodotto tu il film attraverso la tua casa di produzione Naked Faces. Com'è lavorare nella doppia veste di produttore e regista?

Kitao Sakurai: Naked Faces è una compagnia nata dalla collaborazione tra Andrew Barchilon, che ha prodotto il film, e me. Siamo partner creativi da molti anni e molte delle ambizioni che stanno dietro il film vengono tanto da lui quanto da me. Mentre è stata la nostra compagnia a produrlo, Andrew ha montato la produzione e mi ha dato i parametri intorno ai quali lavorare. Credo che la sensazione di libertà venga dal fatto che tutti i nostri collaboratori avessero grande fiducia l'uno nell'altro nonché dal fatto che le nostre risorse fossero tanto limitate che solo prendendo decisioni alte e rischiose avremmo potuto affrontare la scalata verso la vetta.

Roberto Rippa: "Aardvark" è il tuo primo lungometraggio, cos'hai fatto prima di questo?

Kitao Sakurai: Ho iniziato a lavorare come attore da bambino. Prima sul palcoscenico e poi nel cinema. Ho continuato a scrivere e recitare fino ai 18 anni, quando mi sono trasferito a New York e sono diventato assistente del regista Douglas Fitch per alcuni anni. In quegli anni, ho iniziato molto casualmente a girare film per i miei amici, cosa che mi ha portato in seguito a realizzare video musicali. Alla fine sono diventato un direttore della fotografia a tempo pieno.
Per me girare è diventato un sostitutivo della recitazione. La fotografia cinematografica è tuttora la mia occupazione principale. Il mio ultimo progetto è stato un film dal titolo "You Won't Miss Me", diretto da Ry Russo-Young, che è stato presentato al Sundance e uscirà nelle sale nel corso dell'anno.

Roberto Rippa: Quali sono i tuoi principali punti di interesse come regista?

Kitao Sakurai: Molti dei miei pensieri come regista sono rivolti al corpo umano. Voglio fare un cinema sensualista. Credo che la nostra interpretazione del mondo sia inestricabilmente legata alle nostre manifestazioni fisiche. Quindi, non credo che la mente e il corpo fisico possano essere separati in modo significativo. Questo è ciò che riguarda il mio cinema. Sono interessato a mostrare corpi in azione,

would never identify or consciously address this ambiguous zone.

Roberto Rippa: How was working with cinematographer Aaron Kovalchik, did you bring your ideas or you accepted his to build the peculiar atmosphere of your film?

Kitao Sakurai: It was a combination of these two practices, as any true collaboration must be. Having come from being a cinematographer, I knew that I needed to afford Aaron the same freedom to experiment and work that I myself would want if I were shooting. There were a lot of raw, unquestioned impulses that went into making the film, and I feel that Aaron's lighting reflects this approach very dramatically. The choice to light it like Fassbinder's Querelle was not an idea we discussed or arrived at in a conscious or logical way. In fact, we avoided speaking about any films or cinematic references entirely. We spoke about photographs, paintings, and plays, but we wanted no cinematic references to influence us in the shooting.

Roberto Rippa: What kind of distribution will "Aardvark" benefit from?

Kitao Sakurai: "Aardvark" is in the process of being shown at film festivals, and later this year it will be released in theatres in Spain by the distributor Aquelarre, and we are negotiating other deals to get it seen elsewhere. Our sales agent FiGa Films is enabling us to really get the film out into the world. I am so encouraged that European audiences are connecting to this very strange and personal object. I hope it comes to Italy soon!

Roberto Rippa: What's the situation of independent cinema in the US : is it easy for an indie film to circulate around the country and be seen or not?

Kitao Sakurai: The independent cinema scene in the US is undergoing a very difficult phase. There are no funding bodies or grants readily available to US filmmakers, so any filmmaker working outside of the machine faces many challenges. Distributors are trying many new things – video on demand, Internet streaming, etc, but these new developments have in some ways been lessening the power of independent producers. Most young filmmakers still rely on film festivals and their own Internet publicity to get their films seen.

Roberto Rippa: What's next?

Kitao Sakurai: Naked Faces is working very closely with Gaston Solnicki and his company Filmy Wiktora, based in Buenos Aires. Gaston was our co-producing partner on "Aardvark" and is a very talented filmmaker. He's about to come out with his second feature, which we are co-producing. Andrew Barchilon, my partner in Naked Faces is developing his own project, which is set in the future, and I'm developing a movie in which I play a man who becomes obsessed with the American diver Greg Louganis.

August 27, 2010

in contatto, più che a raccontare una storia attraverso parole, idee e impulsi consapevoli. Sono anche estremamente affascinato dall'idea della sensualità maschile. I legami che gli uomini condividono non sono bianchi o neri, non esiste una linea netta che divida sensualità e amicizia. C'è una zona di mezzo, uno spazio di ambiguità. In questo momento sono interessato nel concentrarmi sulla complessità delle relazioni sensuali tra persone che mai si identificherebbero in questa zona ambigua.

Roberto Rippa: Come hai lavorato con il direttore della fotografia Aaron Kovalchik, hai portato le tue idee o hai seguito le sue nel costruire la peculiare atmosfera del film?

Kitao Sakurai: È stata una combinazione tra le due cose, come dovrebbe accadere in ogni vera collaborazione. Venendo dalla fotografia, sapevo che avrei dovuto concedere a Aaron la stessa libertà di sperimentare che avrei voluto io al suo posto. Si sono verificati tanti impulsi crudi e indiscutibili che sono confluiti nel film e penso che la fotografia di Aaron rifletta in modo molto efficace questo approccio. La scelta di illuminare il film come in "Querelle" di Fassbinder non è stata una scelta che abbiamo discusso o cui siamo arrivati in modo consapevole o logico. A dire il vero, abbiamo evitato completamente di parlare di qualsiasi riferimento cinematografico. Abbiamo parlato di fotografia, di pittura, di teatro ma non abbiamo voluto che alcun riferimento cinematografico potesse influenzarci nella lavorazione.

Roberto Rippa: Di quale tipo di distribuzione godrà "Aardvark"?

Kitao Sakurai: "Aardvark" sta circolando tra vari festival cinematografici e più tardi quest'anno verrà distribuito nei cinema spagnoli dalla casa di distribuzione Aquelarre e stiamo trattando perché venga mostrato anche altrove. Il nostro venditore internazionale, FiGa Films, ci permette di fare circolare il film nel mondo. Mi sento così incoraggiato dal fatto che il pubblico europeo si senta connesso a questo oggetto tanto personale e strano. Spero che arrivi presto anche in Italia!

Roberto Rippa: Qual è la situazione del cinema indipendente negli Stati Uniti? È facile per un film come il tuo circolare ed essere visto?

Kitao Sakurai: La scena indipendente americana sta attraversando una fase molto difficile. Per i registi indipendenti statunitensi non ci sono finanziamenti o sovvenzioni prontamente accessibili, quindi ogni regista che lavori al di fuori del meccanismo deve fronteggiare molte sfide.
I distributori stanno provando molte cose nuove: video on demand, streaming, eccetera… Ma questi nuovi sviluppi hanno in qualche modo sminuito il potere dei produttori indipendenti.
Molti giovani registi si appoggiano ancora ai festival e alla loro stessa pubblicità attraverso internet per ottenere che il loro film venga visto.

Roberto Rippa: Cosa succederà adesso?

Kitao Sakurai: Naked Faces sta lavorando molto strettamente con Gaston Solnicki e la sua compagnia di produzione Filmy Wiktora, che ha sede a Buenos Aires. Gaston è stato il nostro coproduttore per "Aardvark" ed è un regista di grande talento. Sta per uscire il suo secondo film, che co-produciamo. Andrew Barchilon, il mio partner in Naked Faces, sta dal canto suo sviluppando un suo proprio progetto, che si svolge nel futuro, mentre io sto lavorando a un progetto in cui interpreto un uomo vittima dell'ossessione per il tuffatore americano Greg Louganis.

27 agosto 2010

traduzione a cura di RR

Pardi di domani: Corti d'autore
Opera prima

Armandino e il MADRE

Valeria Golino | Italia - 2010 - Beta digital - colore - 15'

di Alessio Galbiati

Tra i vicoli stretti di Napoli si trova il MADRE, Museo d'Arte contemporanea. Sara, restauratrice di opere d'arte, e Roberto, sveglio e bello come il sole, si piacciono, ma non mancano le incomprensioni. Armandino, il fratello di Roberto, con un ottimo fiuto per gli affari, si propone da intermediario in cambio di ricompense. Tra le installazioni di artisti contemporanei, si svolge il gioco amoroso tra Sara e Roberto. Armandino, moderno Puck, dirige i due innamorati, alimentando il loro amore e riempiendosi il portafogli.

Un corto su commissione a prima vista potrebbe non essere il massimo della vita (e del cinema). Su commissione di una marca di pasta napoletana suona poi come una specie di presagio di morte (del cinema). Succede però il miracolo che il magnate del grano duro paghi per la realizzazione di cortometraggi d'autore (Pappi Corsicato, Valeria Golino, e – non proprio autore – la star del piccolo schermo Alessandro "che spocchia" Preziosi) senza imporre alcun fusillo o marchio invadente. Insomma: soldi per il cinema senza alcun vincolo marchettaro. Un miracolo!

Valeria Golino esordisce alla regia con un'opera allegra e solare che, in primis, è un omaggio al MADRE, ovvero il Museo d'Arte contemporanea Donna Regina di Napoli, situato in pieno centro storico. Un museo prezioso e meraviglioso, anch'esso un miracolo da preservare, tutelare, amare proprio come una Madre (i tagli alla cultura decisi dall'attuale Governo lo stanno infatti mettendo a rischio estinzione, tanto che per il mese d'Agosto è stato aperto ad orario ridotto e da settembre il rebus si farà ancor più complicato).

Golino, che autore non è, ma donna e attrice di spessore senz'altro, orchestra corse incessanti per le stanze ed i corridoi, scende nel cortile, sale sul tetto, offre insomma una panoramica davvero completa dei mille angoli di questo straordinario museo, che prima d'ogni altra cosa, è uno spazio architettonico sublime. La storia è quella di Armandino (praticamente identico al bambino di "Nuovo cinema Paradiso"), uno scugnizzo impenitente, sguinzagliato dal fratello gitano/napoletano a recapitare messaggi alla bella francesina che lavora al MADRE e che gli ha fatto perdere la testa. A cercare di contenere l'irruenza e l'energia ipercinetica dei due fratelli c'è una guardia giurata, la meravigliosa Iaia Forte.

Il pubblico in sala ha dato l'impressione di divertirsi parecchio, placidamente coccolato dallo stereotipo dell'Italia di sempre, tutta dialetto, passioni e con un cuore grande così.

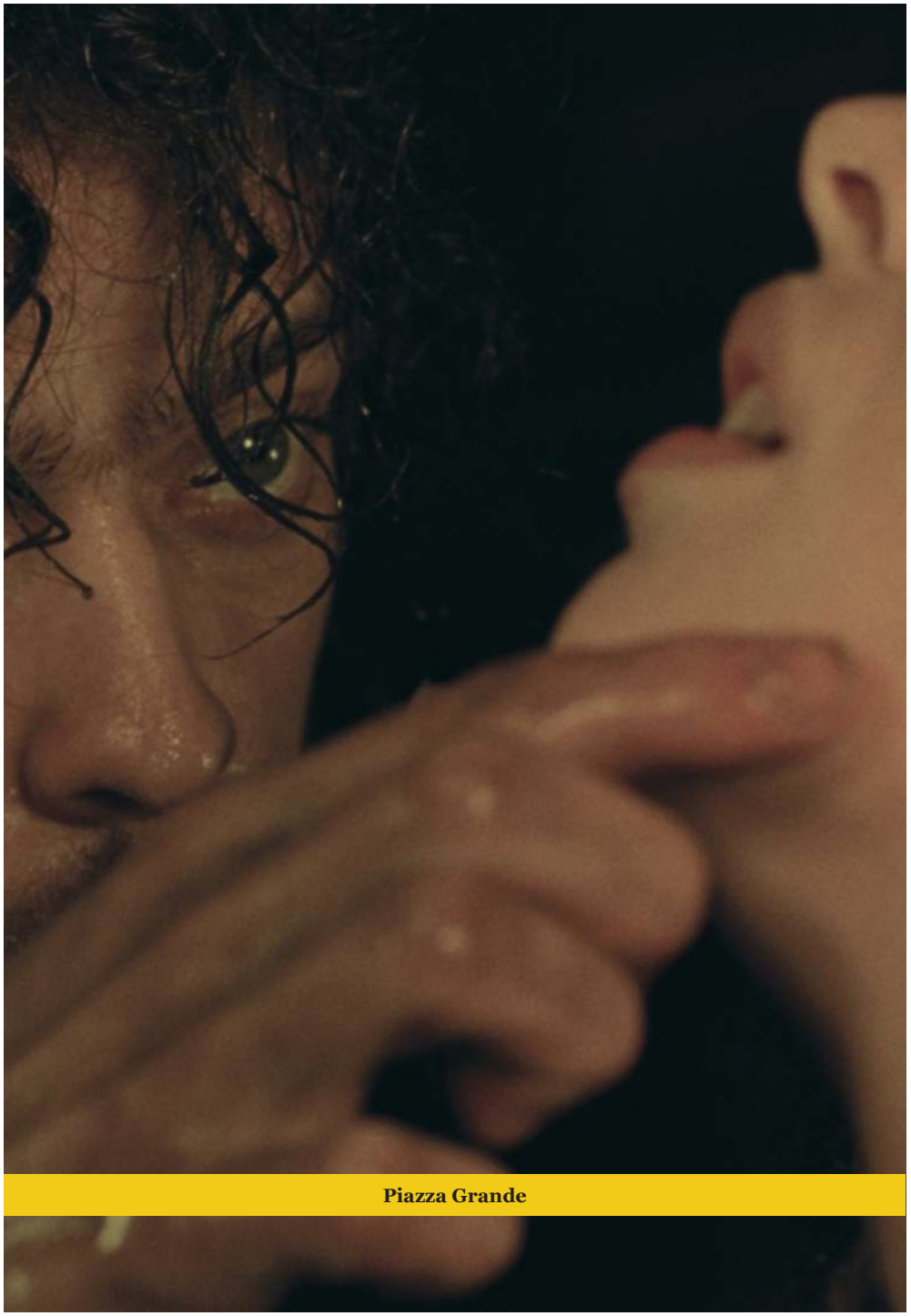
Il corto è visibile integralmente al seguente indirizzo: www.pastagarofalo.it/armandino_eil_madre

Armandino e il MADRE

regia : Valeria Golino; sceneggiatura: Valeria Golino, Valia Santella; interpreti: Esther Garrel, Gianluca Di Gennaro, Denis Nickolic, Iaia Forte; fotografia: Daria D'Antonio; scenografia: Antonio Farina; suono: Emanuele Cecere, Francesco Sabez; produzione: Pesce rosso comunicazione e design (Italia); Buena onda (Italia); paese: Italia; lingua: italiano; anno: 2010; durata: 15'

Valeria Golino è stata scoperta dalla regista Lina Wertmüller. Ha lavorato negli Stati Uniti, dove è conosciuta per l'interpretazione data in "Rain Man" (1988) e "Hot Shots!" (1991). Nel 2006 vince il David di Donatello come migliore attrice protagonista per "La guerra di Mario" (2005) di Antonio Capuano. Ha vinto due Nastri d'Argento al Taormina Film Festival come miglior attrice protagonista per "Respiro" (2002) e "La guerra di Mario" (2005). "Armandino e il MADRE" è la sua prima opera da regista.

«Ho fatto questo film con l'entusiasmo della prima volta, con una grande gioia che spero e credo abbia permeato la pellicola e che si senta nell'aria.» - Valeria Golino



Piazza Grande

Au fond des bois

(Deep in the Wood) di Benoit Jacquot | Francia, Germania - 2010 - 35 mm - colore - 102'

di Roberto Rippa

Nel 1865, un girovago di nome Timothee giunge in un villaggio nel sud della Francia, dove si invaghisce della bella Josephine. Fingendosi sordomuto, chiede ospitalità nella casa del padre, il dottor Hughes. A cena con la famiglia, Timothee esegue alcuni strani trucchi, inducendo curiose reazioni nella ragazza. L'indomani si ripresenta a casa del dottore. Trovatala sola, con l'ipnosi la fa cadere in uno stato letargico e poi abusa di lei. Pur mostrando disgusto e timore, sopraffatta dal potere ipnotico dell'uomo, Josephine lo segue nel folto del bosco, dove subirà ripetuti abusi fino al giorno del suo arresto. Ma come ha fatto Timothee a piegarla al suo volere?

Film di impianto teatrale dalla struttura classica, classicissima: alla metà del XIX secolo, un vagabondo dagli apparenti poteri ipnotici viene accolto nella casa di un medico di campagna. Lo scopo del ragazzo è quello di concupire la di lui figlia. Dopo che l'ha stuprata sul pavimento della cucina, lei, risvegliatasi nel desiderio, lo segue nel suo peregrinare nei boschi, combattuta tra ritrosia e abbandono. Arrestati dalla polizia vengono entrambi sottoposti a un processo giudiziario il cui punto focale è il consenso di lei alle sue attenzioni (non pare essere cambiato molto nei secoli). Lui la difenderà affermando di averla posseduta sotto ipnosi.
Jacquot compone il suo film, ispirato a un fatto di cronaca avvenuto nel dipartimento dell'Ardèche, attraverso una serie di composizioni dal solido valore estetico – la fotografia è di Julien Hirsch – che sembrano ispirarsi in parte a Bresson.
Per quanto riguarda i suoi interpreti, la sempre terrificante Isild Le Besco (una sorta di aspirante Isabelle Adjani con molto più broncio, molta più considerazione di sé e molto meno talento, qui al suo sesto film con Jacquot), tutta boccucce e sguardi fissi, appare una presenza meramente funzionale. Il compito di dare spessore al suo ruolo pare essere affidato esclusivamente al fruscio dei suoi abiti. Al contrario, il giovanissimo Nahuel Pérez Biscayart, sorta di "Enfant sauvage", offre un'interpretazione sorprendente, portando al suo personaggio la giusta carica di ambiguità. A molti potrebbe bastare a sostenere un film che, malgrado la molta carne messa al fuoco, lascia una sensazione di forte insoddisfazione.

Au fond des bois (Deep in the Woods)
regia, sceneggiatura: Benoît Jacquot; montaggio: Luc Barnier; fotografia: Julien Hirsch; musiche: Bruno Coulais; suono: Henri Maïkoff, François Musy; interpreti principali: Isild Le Besco, Nahuel Perez Biscayart, Jérôme Kircher, Mathieu Simonet, Bernard Rouquette, Jean-Pierre Gos; produzione: Ciné-@ (Francia), Passionfilms (Francia); coproduzione: ARTE France Cinéma (Francia); diritti mondiali: Films Distribution (Francia); paese: Germania-Francia; lingua: francese; anno: 2010; durata: 102'

Benoit Jacquot. Nel 1975 Benoit Jacquot gira il suo lungometraggio d'esordio, "L'Assassin musician", adattamento di un romanzo di Dostoevskij. Seguirà "Les Ailes de la colombe" (1981), ambizioso adattamento di Henry James. Alla fine degli anni Ottanta lavora anche in teatro e per la televisione. Il sentimento d'amore è il suo tema prediletto e firma "La Désenchantée" (1990), ritratto di un'adolescente esaltata, "Le Septième Ciel" (1997), "L'École de la chair" (presentato in concorso a Cannes nel 1998) e "Adolphe" (2002). Autore prolifico, Benoit Jacquot dimostra un eclettismo raro: un allestimento teatrale, "La Fausse Suivante", ma anche un'opera, "Tosca", e un film in DV, "A toute suite" (2004). Nel 2006 dirige "L'intouchable", presentato a Venezia, e nel 2009 adatta un romanzo di Pascal Quignard, "Villa Amalia".

Concorso internazionale | Opera prima

Beyond the Steppes

Vanja D'Alcantara | Belgio, Polonia - 2010 - 35mm - colore - 83'

di Roberto Rippa

Fine agosto 1939, la Germania nazista e la Russia sovietica firmano un patto di non aggressione. Una settimana dopo, il primo settembre, la Germania invade la Polonia da Ovest, e il 17 settembre, l'Armata Rossa la invade da Est. L'esercito polacco non ha nessuna possibilità di sconfiggere il nemico, né su un fronte né sull'altro. La sua sorte è ormai segnata e Germania e Russia si spartiscono il territorio secondo il patto stabilito in precedenza. "Beyond the Steppes" narra del viaggio forzato di una donna, Nina, nel cuore della Steppa dell'Asia Centrale. Nel 1940, l'esercito sovietico deporta la giovane polacca e il figlio neonato nelle terre inospitali ai confini dell'URSS per farla lavorare in un sovchoz sotto la sorveglianza della polizia politica. Quando il bambino si ammala, Nina parte alla ricerca di medicine insieme a un gruppo di nomadi kazaki… Il film ripercorre l'esperienza intima e personale della donna, costretta a vivere in esilio e a lottare contro le condizioni di vita estreme di quella terra ostile.

Nel 1939, in quello che fu il primo atto della Seconda guerra mondiale, la Polonia viene invasa dalla Germania di Hitler e dall'Unione sovietica, che se ne spartiscono il territorio. Qualche mese dopo, Nina, giovane polacca, viene prelevata a casa sua dall'esercito sovietico e deportata con suo figlio, nato da pochi mesi, in un campo di lavoro dell'Asia centrale, dove per tutto il giorno è impegnata in compiti privi di scopo come scavare trincee nel bel mezzo della Steppa. Nina si sostiene con l'esile speranza di vedere un giorno il padre di suo figlio, un ufficiale dell'esercito, giungere in quel luogo sperduto e salvare entrambi. Quando suo figlio si ammalerà, farà il possibile per poter ottenere i medicinali che gli servono ma sarà costretta a scontrarsi con la disumanità degli uomini dell'esercito.
Storia biografica ispirata alla vita della nonna della regista, "Beyond the Steppes" è un film di grande forza narrativa che, non cedendo mai alla tentazione del sentimentalismo ma, al contrario, scegliendo spesso un registro sobrio e essenziale, riesce a porre enfasi su uno dei tanti drammi personali di cui è costellata la nostra Storia.
La narrazione è principalmente concentrata sulla figura della giovane – che gode della notevole interpretazione di Agnieszka Grochowska, che spesso può fare ricorso solo allo sguardo per mostrare le emozioni del suo personaggio - ma la regista non rinuncia a mostrare sprazzi delle vite delle altre donne prigioniere del campo di lavoro, a sottolineare una vicenda personale che diventa comune a molti.
Vanja D'Alcantara realizza, con il suo primo lungometraggio, un'opera dura, asciutta e importante che rivela una grande capacità nel racconto sia scritto che filmato.
Girato con la Red Cam, con il direttore della fotografia Rupen Impens impegnato a rendere ancora più duro e freddo il paesaggio del Kazakistan, dove il film è stato girato.

Beyond the Steppes

regia, sceneggiatura: Vanja D'Alcantara; montaggio: Virginie Messiaen; fotografia: Ruben Impens; suono: Senjan Jansen; costumi: Magda Rutkiewicz; art direcion: Marek Warszewski; interpreti: Agnieszka Grochowska, Aleksandra Justa, Borys Szyc, Ahan Zolanbiek, Tatiana Tarskaja; produzione: Need Productions (Belgio), Lunanime (Belgio); coproduzione: Akson Studio (Polonia); diritti mondiali: Doc & Film International (Francia); paese: Belgio, Polonia; lingua: polacco, russo; anno: 2010; durata: 83'

Vanja D'Alcantara. Nata nel 1977, Vanja d'Alcantara studia dapprima storia e poi regia a Bruxelles. Nel 2002 si specializza in sceneggiatura a New York. Tra un viaggio e l'altro, collabora a progetti di fiction, e nel 2004 realizza e produce il suo primo documentario, "La tercera vida", interamente girato in una prigione spagnola. Nel 2006 realizza"Granitsa", cortometraggio di finzione ambientato sulla Transiberiana. "Beyond the Steppes" è il suo primo lungometraggio.

«Tra i Polacchi deportati in Siberia durante la Seconda guerra mondiale, c'era Halina Hempel-Czarnocka, mia nonna.
Essendo quella di mio nonno una famiglia di proprietari terrieri, polacchi e cattolici nella Polonia dell'Est (l'attuale Belarus), veniva tenuta sotto controllo dal regime comunista, dopo che aveva occupato quei territori.
Mio nonno fu mobilitato per servire l'esercito polacco e venne arrestato all'inizio della guerra. Mia nonna rimase nella proprietà di famiglia con il suo bambino di pochi mesi e le donne di famiglia. Vennero deportati tutti nel corso della seconda ondata di arresti organizzata dall'Armata rossa nel corso della primavera del 1940. Mia nonna visse in esilio per tre anni e suo figlio non sopravvisse alle terribili condizioni della Steppa siberiana.
I miei nonni rimasero separati per sette anni in totale.
Alla fine della guerra, mio nonno trovò un'occupazione nel Congo belga e lì attese che mia nonna lo raggiungesse. Si ricongiunsero nel 1946 e mia madre nacque lì l'anno successivo. Nel 1951, si stabilirono definitivamente a Bruxelles.
Quella di "Beyond the Steppes" è la storia basata su questa esperienza della mia famiglia di cui ho sentito parlare sin da bambina. È la storia delle mie origini. Mia nonna morì quando avevo 15 anni e io e lei abbiamo sempre avuto una relazione speciale.
L'idea di raccontare la sua storia è cresciuta in me negli ultimi anni. All'inizio, ovviamente, per le ragioni personali che mi legano a questa storia personale. Ma, con il passare del tempo, mi è venuta la voglia di esplorare questa parte del mondo. Non solo per la sua natura meravigliosa e dura, ma anche per il pesante fardello che porta.
Il mio cortometraggio "Granitsa" mi aveva portato in Siberia, lungo la famosa linea ferroviaria che anni prima mia nonna aveva percorso in circostanze molto diverse.
Oggi raccontare la storia del suo viaggio mi sembra un passo ulteriore logico quanto necessario.
La sceneggiatura non si basa unicamente sulla mia storia familiare, bensì anche su numerose dichiarazioni e documenti d'archivio raccolti nel corso di ricerche su questo capitolo dimenticato della storia del XX secolo.
Questa ricerca estesa mi ha permesso sì di capire quanto l'esperienza di mia nonna sia stata condivisa da migliaia di altre donne ma mi ha consentito anche di cogliere la dimensione di questa tragedia e capire come sia scivolata nell'oblio.
Però "Beyond the Steppes" non è un film storico e tanto meno un film che tratta della guerra; il contesto storico, quello della Seconda guerra mondiale, rappresenta lo sfondo in cui la storia si svolge. Il mio obiettivo era quello di raccontare un capitolo della Storia attraverso un aspetto personale, attraverso l'intimità di una donna.
La guerra si sente lontana, attraverso l'esperienza di queste donne esiliate, lontane dai combattimenti e dai bombardamenti. Loro vissero la loro guerra, che modificò per sempre le loro vite, attraverso il costante confronto con la morte e la lotta per la sopravvivenza.
Il film segue la protagonista femminile, Nina, attraverso il terribile cammino che è costretta a intraprendere e che le impone di adattarsi a condizioni estreme: freddo, fame, isolamento e lutto.
Come spettatori, viaggiamo con lei nel corso della deportazione, siamo confrontati con gli ostacoli che deve affrontare per sopravvivere e proteggere suo figlio. Il dramma è insito nella natura della storia.
Il tono del film doveva rimanere sobrio e rispettare i limiti dell'espressione emotiva, senza mai superarlo, in quanto la realtà è sufficientemente tragica di per sé.
Il manoscritto all'inizio del film è un estratto dal diario di mia nonna, scritto dopo che aveva lasciato la Siberia. Quelle poche parole stabiliscono il contesto biografico del film e sono un riflesso del mio legame personale con la storia.
Il film si apre anche con i temi centrali della separazione, dell'assenza e del desiderio.
La prima sequenza ci introduce subito all'intimità di Nina e Roman, dandoci una sensazione di familiarità e serenità.
Questo inizio è seguito dall'irruzione dei Russi nella loro casa in piena notte.
Da quel momento, ogni singolo elemento contribuirà a separare nel tempo e nello spazio Nina dall'uomo che ama. Dovrà lottare sola e vivere circostanze terribili senza di lui. La sua posizione di vulnerabilità è ulteriormente enfatizzata dal fatto che deve prendersi cura del suo bambino.
Quando lui si ammala, il significato della sua lotta assume un'importanza crescente. Le sue priorità si fanno più chiare e la sua determinazione più forte che mai. Nina vive in funzione della ricerca dei medicinali che potrebbero salvare suo figlio, ricerca che la porta ad intraprendere un viaggio con un gruppo di Mongoli sconosciuti.
Questo è il punto in cui nel film si apre una parentesi, un momento di respiro attraverso un viaggio nel viaggio, in cui Nina incontra Batu, con cui Nina trova un po' di sollievo. Anche se non riescono a comunicare a parole, la sua sola presenza, calorosa e umana, le dà un senso di libertà. Con Batu, troverà l'unico momento di

consolazione dopo la tragica morte di suo figlio.
Questa morte porta Nina ancora più vicina al suo senso di vuoto. È totalmente persa, come mostra la scena in cui cammina in una fitta nebbia staccata dalla realtà, completamente incapace di piangere, urlare o liberare il suo dolore e la sua rabbia.
Anton è una delle tante vittime di quella guerra e la sua perdita appare come un sacrificio insostenibile quanto necessario.
Dopo questo evento, viene annunciata l'amnistia, garantita a tutti i prigionieri politici polacchi in Unione sovietica, che dà una svolta alla narrazione del film: la libertà è imminente.
La partenza dalla Siberia porta con sé sentimenti contrastanti: Nina si allontana con sollievo da quel luogo mortifero che però è anche il luogo dove è seppellito suo figlio. Questo sentimento ambivalente stabilisce anche il tono della ricongiunzione tra Nina e Roman nel finale del film. Finalmente, come avesse atteso quel momento lungo l'intero corso della sua avventura, Nina scoppia in lacrime, liberando tutte le tensioni da lei sopportate fino a quel momento.
Il film si chiude sulle ultime frasi del manoscritto di mia nonna. Quelle parole pongono con sobrietà la semplice domanda legata a quel momento essenziale: come può una coppia riunirsi dopo sette anni di separazione e dopo avere attraversato tante esperienze di vita senza la presenza dell'altro?
Mi sono sempre posta questa semplice domanda: Come hanno potuto continuare insieme dopo tutto ciò che avevano attraversato?
Senza avere la pretesa di rispondere, il finale porta in sé una sensazione di sospensione verso il futuro, un'apertura verso una nuova, non raccontata, storia.
Le mie scelte di regia tendono a uno stile minimale, essenziale. L'utilizzo di materiale realistico non significa che non ci sia una grande cura nell'estetica del film: la bellezza mozzafiato dei paesaggi del Kazakistan, il cambio dei colori secondo le stagioni, le luci naturali contrasteranno e allo stesso tempo rinforzeranno il soggetto del film. Il realismo dei luoghi è un aspetto fondamentale nella creazione di questo senso di separazione dal mondo.
Abbiamo anche usato le diverse lingue originali: polacco, russo, kazaco e alcuni dialetti locali. Questo miscuglio di lingue enfatizza il tema della comunicazione non verbale ed è anche un elemento fondamentale nel rendere autentica questa storia.
Tutti gli elementi del film contribuiscono alla profonda umanità e alla singolarità di una storia che, naturalmente, da personale diventa universale».
(Vanja D'Alcantara)

«Ovviamente volevo che il film piacesse innanzitutto alle persone a me più vicine perché parla di un passato molto personale. Allo stesso tempo, comunque, ho cercato di rendere questa storia il più universale possibile affinché possa raggiungere un'ampia audience. Il film, insomma, sfrutta un linguaggio cinematografico condivisibile da tutti e non solo dal mio nucleo familiare.
[...]
Abbiamo girato buona parte del film nel periodo primaverile, ma in alcune scene avevamo bisogno di luoghi innevati e per questo abbiamo dovuto prenderci una vacanza lunga 4 mesi in attesa dell'inverno. Poi il 26 novembre ci siamo ritrovati per girare le ultime scene ma per oltre una settimana, di neve manco l'ombra. Nonostante ciò, svegliandoci presto alla mattina, abbiamo trovato ogni giorno una bellissima nebbia bianca che ha dato molto fascino alla pellicola.»
(Vanja D'Alcantara, dalla conferenza stampa a Locarno)

Il contesto storico

Nel 1939, la Germania nazista e l'Unione sovietica firmano un patto di non aggressione reciproca.
Una settimana più tardi, il primo settembre, la Germania invade la Polonia dall'Ovest e, il 17 settembre, l'Armata rossa attacca dal versante Est. L'esercito polacco non ha alcuna possibilità di contrastare questi due nemici e il suo destino è presto segnato. Il Paese viene diviso tra Germania e Russia, come previsto dal patto stretto in precedenza.
L'Unione sovietica occupa l'intero versante Est del Paese e vi installa il suo regime, procedendo con la distruzione sistematica di qualsiasi moto antipatriottico, e la sopraffazione di chiunque tenti di sovvertire il suo sistema.
Non è necessario commettere un crimine: un comportamento anti-sovietico, l'origine sociale o anche solo l'avere rapporti con qualsiasi cittadino polacco già preso di mira dal regime è sufficiente per essere considerati sospetti quando non addirittura pericolosi.
Una lunga catena di arresti e deportazioni ha luogo tra il 1940 e il 1941. Nel corso di questi, più di un milione di cittadini polacchi, in gran parte donne e bambini, vengono messi in esilio al limitare della Steppa siberiana.
Nell'agosto del 1941, la Germania rompe il patto e attacca la Russia. L'Unione sovietica firma quindi un accordo con il governo polacco esiliato a Londra che prevede che vada garantita l'amnistia a tutti i prigionieri e deportati politici polacchi.

Concorso internazionale

Cold Weather

Aaron Katz | USA - 2010 - DCP - colore - 96'

di Roberto Rippa

Doug abbandona gli studi a Chicago e torna nella piovosa Portland, Oregon, per vivere con la sorella, Gail, più stabile e responsabile di lui. Indeciso su cosa fare, Doug passa le giornate dormendo fino a mezzogiorno e rileggendo vecchi romanzi gialli, fino a quando trova un impiego in una fabbrica di ghiaccio, nel turno di notte. Qui conosce Carlos, con cui stringe amicizia dopo avergli prestato il suo libro preferito, Le avventure di Sherlock Holmes. Doug non si è ancora del tutto stabilizzato quando arriva Rachel, la sua ex ragazza con cui stava a Chicago. Doug, pur diffidente, la presenta a Carlos e Gail. Una sera, Rachel non si fa viva e Carlos è convinto che le sia successo qualcosa. Doug e Gail all'inizio pensano che l'amico abbia letto troppo Sherlock Holmes, ma ben presto iniziano a preoccuparsi anche loro. Con tutta l'esperienza fornitagli da anni di letture poliziesche, Doug avvia un'indagine con Gail e Carlos, scoprendo una complessa rete di indizi che li porterà sempre più vicini a svelare il mistero che avvolge la scomparsa di Rachel.

Film che usa una non troppo esile trama gialla come pretesto per uno studio di caratteri e per lunghi dialoghi spesso esilaranti (del resto il regista viene associato, pur con qualche riluttanza da parte sua, al cosiddetto movimento "Mumblecore"; termine con il quale si intende un movimento del cinema indipendente statunitense caratterizzato da film a basso costo – molto spesso commedie – basati essenzialmente sui rapporti personali tra i personaggi e densi di dialogo, non di rado improvvisato), "Cold Weather" vede Doug, studente molto fuori corso di medicina legale, fare ritorno nella natia Portland per vivere con la sorella. Qui si dedica inizialmente all'ozio, spezzato dalla lettura di classici della narrativa gialla, e quindi inizia a lavorare per una fabbrica di ghiaccio. Quando incontra la sua ex fidanzata Rachel che, di passaggio in città per motivi di lavoro, sparisce misteriosamente poco dopo, Doug, grande appassionato di Sherlock Holmes. vaga per una Portland nebbiosa e piovosa come la Londra di Conan Doyle alla ricerca di indizi che lo aiutino a ritrovare la ragazza, coinvolgendo nel suo intento sia sua sorella che il riluttante collega di lavoro Carlos.

Aaron Katz ha scritto il film pensando sin dall'inizio ai suoi interpreti, che già conosceva (con Trieste Kelly Dunn sua ex compagna di scuola), e gira gran parte delle scene nelle vicinanze del liceo da lui frequentato pochi anni prima.
La sceneggiatura si concentra soprattutto sul rapporto fratello-sorella, lasciando talvolta spazio agli attori nel creare i dialoghi dei loro personaggi, con il dichiarato intento di concedere loro la possibilità di contribuire alla definizione delle loro personalità. Scelta felice, dal momento che sono proprio i personaggi a rappresentare uno tra i principali punti di forza del film, unitamente all'aspetto visivo – il film è stato girato con una camera RED per permettere di lavorare in seguito sui colori – per cui il regista, in collaborazione con il direttore della fotografia Andrew Reed, ha dichiarato di essersi ispirato alla pittura di Edward Hopper.
Infine, "Cold Weather", opera seconda del ventottenne Aaron Katz dopo "Quiet City" del 2007, è un film brillante che, se lascia in sospeso il finale, riesce anche a costruire un mistero credibile, non meno di quello di "Manhattan Murder Mistery" di Woody Allen, che usava anch'esso una trama gialla come spunto per la commedia.
Ottimi gli interpreti, con Trieste Kelly Dunn in testa.

Cold Weather

regia, montaggio: Aaron Katz; sceneggiatura: Aaron Katz, Ben Stambler, Brendan McFadden; fotografia: Andrew Reed; musiche: Keegan DeWitt; suono: Eric Offin; interpreti: Cris Lankenau, Trieste Kelly Dunn, Raúl Castillo, Robyn Rikoon, Jeb Pearson, Brendan McFadden; produzione: Parts and Labor (USA); diritti mondiali: Visit Films (USA); paese: USA; lingua: inglese; anno: 2010; durata: 96'

Aaron Katz nasce a Portland, Oregon. Al liceo si orienta verso la recitazione, ma scopre di non essere portato per fare l'attore e si iscrive alla North Carolina School of the Arts per studiare regia. Con il diploma in mano, intraprende insieme a due compagni di stanza un viaggio su una Chevy Nova del 1963, dal North Carolina a Portland, per realizzare il suo lungometraggio d'esordio, "Dance Party, USA" (2006). "Quiet City" (2007), il suo secondo film, mostrato in prima mondiale al festival South By Southwest di Austin, Texas, viene nominato per il John Cassavetes Award agli Independent's Spirit Awards.

«Sono cresciuto a Portland, in Oregon, dove le strade sono spesso bagnate e il cielo spesso grigio. I confini della città sono pieni di magazzini, sottopassaggi e fabbriche abbandonate. Da bambino immaginavo questi luoghi come pieni di misteri nascosti. Leggevo molto e presto scoprii le storie di Sherlock Holmes scritte da Sir Arthur Conan Doyle. Mi lessi tutti i suoi racconti umidi di pioggia e densi di nebbia negli spessi libri dei miei genitori.
Più tardi, quando ero una matricola al liceo, scopersi Raymond Chandler. Philip Marlowe, il protagonista di Chandler, era un genere diverso di investigatore: umano, pieno di difetti, contemplativo e filosofo.
Per lungo tempo ho pensato a come avrei potuto incorporare lo spirito dei racconti gialli che avevo amato nel tipo di storia che intendevo raccontare come regista. Volevo vedere come la gente comune, con i propri bagagli e limiti, avrebbe reagito qualora fosse stata sbattuta in quel tipo di situazione.
"Cold Weather" *inizia parlando di una famiglia, Doug e Gail, fratello e sorella che hanno vissuto separati per lungo tempo e sono costretti a conoscersi nuovamente nella loro fase di giovani adulti. Prima che accada qualsiasi cosa fuori dall'ordinario, riusciamo a conoscerli. Poi, quando si ritrovano immersi nel mistero, li conosciamo come persone complesse e tridimensionali, piuttosto che come archetipi funzionali alla storia.*
Man mano che "Cold Weather" *procede, apprendiamo che Doug è un aspirante investigatore. In effetti ha studiato medicina legale all'università, prima di abbandonare gli studi, ma è principalmente la sua conoscenza della letteratura gialla classica ciò che tenta di usare per indagare le tracce che incontra nel suo cammino. L'amore di Doug per il mistero appare contagioso e, a dispetto del pericolo, le persone intorno a lui non riescono a non sentire la sensazione di quanto essere un investigatore – o giocare ad esserlo – sia piuttosto divertente».*
(Aaron Katz)

Piazza Grande

Cyrus

Mark Duplass, Jay Duplass | USA - 2009 - 35mm - Colore - 93'

di Roberto Rippa

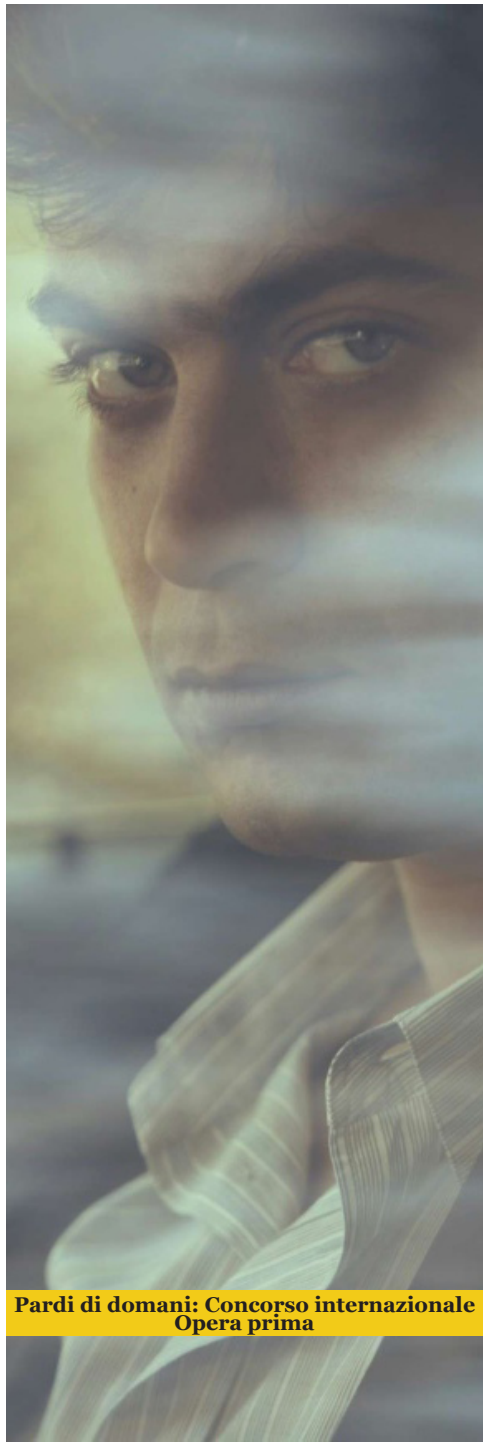
La sua ex moglie sta per risposarsi e ormai si è isolato da tutto e da tutti quando, inaspettatamente, John conosce la sua donna dei sogni per scoprire subito dopo che nella sua vita c'è un altro uomo: Cyrus, il figlio ventunenne. Cyrus, che farebbe di tutto per proteggerla, non è pronto a dividerla con chicchessia, specialmente non con John. I due si ritroveranno così a combattere per la donna che amano, e sembra che solo uno potrà uscirne vincitore.

Quello del "mumblecore" – termine che caratterizza film a bassissimo costo basati fortemente sul dialogo, spesso improvvisato (vedi articolo dedicato a "Cold Weather" di Aaron Katz in questo stesso numero) – è considerato un movimento dallo stile ormai consolidato che permette di realizzare commedie a costi contenuti tenendosi nel contempo meritevolmente a distanza dai luoghi comuni di Hollywood. I celebrati fratelli del cinema indipendente Jay e Mark Duplass, già autori di "Baghead" del 2008, con "Cyrus" ne usano il formato ma non riescono a distaccarsi dal luogo comune.
Mai lesinando lo zoom ravvicinato sui volti dei loro attori a suggerire realtà e immediatezza, come a captare l'emozione del momento (una tecnica che chi ha seguito la bellissima serie della BBC "The Office" conosce bene, ma che sul grande schermo suona falsa dopo tre secondi), i Duplass mettono al centro della loro storia tre personaggi: Cyrus, ventiduenne tuttora in piena adolescenza e non troppo distante dalla psicosi; sua madre Molly, tutta rivolta alla comprensione di quell'unico figlio; John che, mentre la sua ex moglie gli comunica il suo prossimo, secondo, matrimonio, è profondamente solo e non certo sostenuto dalla speranza di un'esistenza migliore. L'incontro tra questi ultimi due mette in allarme Cyrus, che teme che sua madre si allontani da lui se impegnata in una relazione stabile. Da qui, l'attuazione di una serie di perfidie, dettate più dall'istinto di sopravvivenza che da una cattiveria fine a sé stessa, per mettere a repentaglio la neonata relazione tra i due adulti.
Commedia drammatica con qualche sprazzo di umorismo, *Cyrus* pare sottintendere costantemente una disaffezione dei registi nei suoi stessi confronti: situazioni e personaggi appena abbozzati, prevedibilità diffusa, non c'è certamente un sovradosaggio dei suoi elementi – pratica invece comune nella commedia americana più recente – ma, al contrario, un vuoto narrativo che scarica l'intero peso della storia sulle spalle di un quartetto di attori (comprendendo l'ottima Catherine Keener nel ruolo della ex moglie) che riescono – soli – a dare spessore ai loro personaggi. Sono proprio loro, facendo anche largo uso di improvvisazione nella creazione dei dialoghi, a salvare il film da una piattezza narrativa diffusa.
John C. Reilly (che, curiosamente, appariva in "Step Brothers" di Adam McKay del 2008 in un ruolo simile a quello di Cyrus pur in chiave più spinta di commedia) offre al personaggio di John molte sfaccettature e la sua inconfondibile maschera, che lo candida a possibile erede del grande Walter Matthau. Ottima anche Marisa Tomei, un'attrice che ha saputo spesso nobilitare con la sua presenza film non all'altezza della sua bravura. Jonah Hill, dal canto suo, trova in Cyrus un personaggio che gli permette di utilizzare in maniera compiuta i suoi strumenti di attore, allontanandosi dallo stereotipo in cui le sue recenti partecipazioni ("Funny People", "Superbad", "Knocked Up") l'avevano relegato.
È grazie a tutti loro se "Cyrus" risulta infine essere una commedia non priva di buoni momenti a dispetto di una sceneggiatura tagliata con il falcetto.

Cyrus

regia, sceneggiatura: Mark Duplass, Jay Duplass; montaggio: Jay Deuby; fotografia: Jas Shelton; musiche: Michael Andrews; costumi: Roemehl Hawkins; interpreti principali: John C. Reilly, Jonah Hill, Marisa Tomei, Catherine Keener, Matt Walsh; produzione: Scott Free Productions (UK); diritti mondiali: Fox Searchlight Pictures, Twentieth Century Fox Corporation (USA); paese: USA; lingua: inglese; anno: 2009; durata: 93'

Jay e Mark Duplass. Dopo una serie di corti per Sundance a micro budget (2003 e 2004), nel 2005 la coppia di fratelli scrittori e registi Jay e Mark Duplass ha presentato al Sundance il suo primo lungometraggio "The Puffy Chair", nominato per due Independent Spirit Award e vincitore dell'Emerging Vision Award dell'SXSW (South By Wouthwest) Film Festival di Austin, Texas. Il loro secondo film "Baghead", mostrato nel 2008 al Sundance e al Festival di Tribeca, è stato distribuito dalla Sony Pictures Classics. Oltre a scrivere sceneggiature a quattro mani, Jay lavora anche come regista di documentari e Mark come attore (vedi "Humpday" in RC27). Mentre quest'anno hanno realizzato "The Do-Deca-Pentathlon", non ancora uscito nelle sale statunitensi, per l'anno prossimo è atteso "Jeff, Who Lives At Home", prodotto da Jason Reitman.



Pardi di domani: Concorso internazionale Opera prima

Diarchia

Ferdinando Cito Filomarino | 2010 - 35 mm - colore - 20'

di Alessio Galbiati

Giano e Luc si conoscono appena. Stanno viaggiando attraverso un bosco colti da un improvviso temporale. Si riparano nella immensa villa di Luc. Rotto il ghiaccio, i due cominciano a lottare scherzosamente. All'improvviso un incidente. Giano, colto dal panico, non sa se Luc sia morto o abbia semplicemente perso i sensi. Inaspettata, rientra in casa la sorella di Luc. Preso coraggio si presenta alla ragazza, che quasi lo ignora. Approfittando del suo allontanarsi nel ventre della villa, Giano recupera il corpo di Luc e lo trasporta silenzioso fuori, in macchina, ripartendo poi verso il bosco, a quel punto Luc riprende i sensi, fissando compiaciuto l'atterrito Giano.

Figuratevi cosa possa significare per un trentenne come me, disoccupato e di origini proletarie, al momento ritornato dopo anni a vivere coi genitori, vedere un cortometraggio borghese ambientato in una villa grande quanto la Brianza, diretto da un regista esordiente che si chiama Ferdinando Cito Filomarino ed interpretato in lingua francese da Alba Rohrwacher, Riccardo Scamarcio e Louis Garrel.
Una rabbia di classe verso questa spocchia terribile da bambini viziati, che giocano a fare il cinema sulla pelle di chi il cinema non riesce a darlo alla luce.
Insomma, se cercate aggettivi carini e ammiccamenti rivolgetevi da altre parti. Qui troverete solo qualche parola eccessiva, ma sentita.
"Diarchia" è una vergognosa ed irritante merda.

Piccoli Muccini crescono…

Diarchia

regia, sceneggiatura : Ferdinando Cito Filomarino; montaggio: Walter Fasano; immagini: Daria D'Antonio; suono: Ivano Mataldi; costumi: Antonella Cannarozzi; Scenografie: Francesca Di Mottola; interpreti: Alba Rohrwacher, Riccardo, Scamarcio, Louis Garrel; produttori: Luca Guadagnino, Marco Morabito, Riccardo Scamarcio; produzione: First Sun (Italia); coproduzione: Cineparallax (Francia); Paese: Italia, Francia; lingua: francese; anno: 2010; durata: 20'

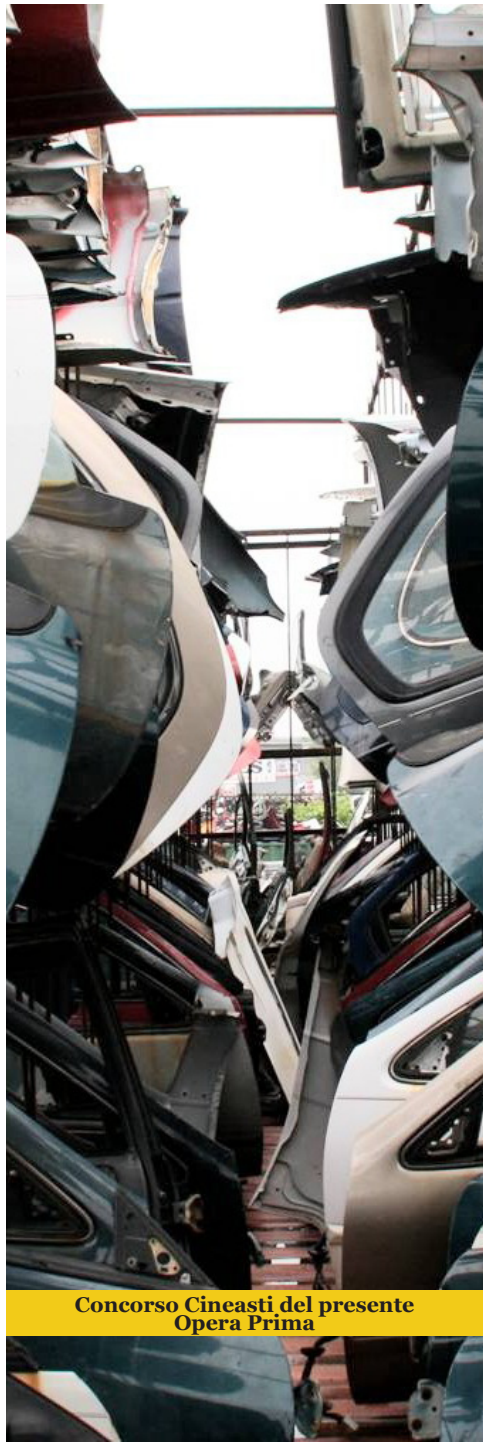
Il cortometraggio concorrerà per la nomination di Locarno agli European Film Awards 2010

Ferdinando Cito Filomarino, è nato e cresciuto a Milano. Ha vissuto diversi anni a Boston e Londra per poi laurearsi in storia del cinema all'Università di Bologna. Dopo aver lavorato come assistente alla regia su The Other Man di Richard Eyre e Io sono l'amore di Luca Guadagnino, ha realizzato diversi lavori in video. Diarchia è il suo primo cortometraggio.

Marco Morabito /// August 15, 2010 at 9:56 pm
Caro Alessio, ho prodotto Diarchia appena passato a Locarno.
Il cortometraggio è stato candidato all' EFA, European Film Awards, (l'Oscar europeo) proprio ieri, sabato 14 agosto 2010 dalla giuria presieduta dal cineasta argentino ultra-radicale Lisandro Alonso (sono certo che conoscerai i suoi capolavori come Libertad e Liverpool).
Capiari che questo importante riconoscimento è segno di un pò più che di una "merda".
In ogni caso se hai progetti da sottoporre alla nostra casa di produzione ti invito a farlo spedendo tuoi materiali e proposte a First Sun, vicolo del cefalo 12, 00187 Roma, oppure firstsun@firstsun.it
Grazie Marco

Alessio Galbiati /// August 18, 2010 at 1:14 am
Salve Marco, è sempre imbarazzante trovarsi a dar conto, a chi un film l'ha fatto, dei giudizi su di un'opera che si è odiata. La cosa buffa è che non scrivo mai male di un film, davvero mai. Questa volta però proprio non ce l'ho fatta. Alonso a parte, che peraltro stimo, sottoscrivo quanto affermato. Ciò non significa che reputo che il film sia realizzato in maniera scadente, tutt'altro… trovo la confezione tecnica assai efficace, voglio cioè dire che tutta la troupe e la produzione hanno dato un'ottima prova, magari un po' "accademica" e troppo pulita, ma formalmente davvero ben fatta. Quel che proprio non va, a mio avviso, è la siderale freddezza del racconto, l'aria spocchiosa dei personaggi, lo sfarzo dal quale sono attorniati. Trovo che un cortometraggio di un esordiente necessiti di una carica e di una cattiveria che a questo "Diarchia" mancano totalmente. Mi è sembrato un lavoro troppo altezzoso e supponente, lontano dalla realtà che vivo e che la mia generazione vive. Un'opera ad uso e consumo di una borghesia alienatasi dal reale. Insomma, riconfermo quanto scritto… riconoscendo però a chi ha lavorato a questo corto una grande professionalità.
Comunque la nomination, ed il premio di qualche migliaio di franchi svizzeri, vi ripagheranno dell'irritazione nell'aver letto questo mio sfogo.
In merito invece alla possibilità di inviare alla tua casa di produzione un qualche progetto coglierò la palla al balzo non appena avrò tempo di ultimare una sceneggiatura alla quale proprio in questi mesi sto lavorando.
Grazie davvero per il commento… è un piacere aver letto la tua passione nel difendere una tua produzione, nella quale giustamente credi.
Alessio

Arianna /// August 28, 2010 at 1:38 pm
sono capitata qui per caso, perché cercavo informazioni proprio sul corto "Diarchia". ammetto di essere rimasta colpita dal duro commento del sig. Galbiati, di solito i cortometraggi che arrivano addirittura ai festival sono considerati bene dai critici, e non solo(io non pretendo di appartenere a nessuna di queste due categorie, mi ritengo un'umile cinefila). poi ho letto la pacata lettera di risposta del sig. morabito, e ho trovato che fosse un pò scontata, ma cordiale. infine, ho apprezzato l'ulteriore replica del sig. Galbiati, che ha espresso in modo articolato e completo ciò che pensa del cortometraggio. insomma volevo solo complimentarmi per la vostra capacità di far valere ognuno la propria opinione e di saperla discutere senza cadere nella volgarità (cosa che al giorno d'oggi è fin troppo frequente, anche tra gli internauti). auguro buona fortuna al sig. Galbiati per la sceneggiatura.



Concorso Cineasti del presente
Opera Prima

Foreign Parts

Verena Paravel, J.P. Sniadecki | Stati Uniti, Francia - 2010 - DCP - colore - 82'

di Alessio Galbiati

A New York, nel Queens, all'ombra del nuovo stadio di baseball dei Mets si nasconde l'enclave del Willets Point, una zona industriale destinata alla demolizione. L'area, che accoglie discariche e sfasciacarrozze, priva di marciapiedi e di fognature, sembra matura per una radicale riqualifica urbana. Qui, "Foreign Parts" scopre una strana comunità, dove rottami, rifiuti e materiali di riciclo sono oggetto di un florido commercio. Le automobili vengono smontate, i pezzi divisi, classificati per tipo e marca e rivenduti a un'interminabile parata di clienti di passaggio. Joe, l'ultimo dei residenti originari, impazza per le strade come un Re Lear perduto tentando di opporsi al suo sfratto imminente. Due innamorati, Sara e Luis, svernano in un furgone abbandonato e vivono alla giornata. Julia, regina della discarica senza fissa dimora, si eleva tra i dimenticati con le sue beatifiche visioni. Il film osserva e cattura la quotidiana lotta di un quartiere misconosciuto che presto scomparirà, fagocitato dalla logica urbana della grande metropoli.

Imbroccare un film ad un festival è impresa ardua. Spesso non si conosce molto degli autori ed il catalogo non sempre semplifica le cose; quest'anno a Locarno il livello è stato però talmente elevato che la gran parte delle opere viste (e vissute, è proprio il caso di dirlo!) s'è sempre rivelata una piacevole sorpresa, tanto da riservare ad oltre un mese di distanza un vitale sapore fra le papille gustative di un cinefilo.

"Foreign Parts" l'ho annusato immediatamente, sfogliando il catalogo e compiendo qualche ricerca online e fra il milione di scartoffie che mi circonda (sempre e comunque), mi aveva intrigato l'idea di sentir parlare per immagini documentarie d'una area industriale in via d'estinzione, un quartiere de facto: Willets Point nel Queens newyorkese. Archeologia urbana del contemporaneo realizzata da due filmmaker e ricercatori universitari, che fanno antropologia per immagini in movimento e realizzano, con il documentario in questione, la loro opera prima – ottenendo un bottino pieno in termini di premi e riconoscimenti a Locarno 63 (Miglior Opera prima, Premio speciale della giuria del concorso cineasti del presente).

L'operazione non è certo fra le più innovative, molto cinema di finzione e documentario ha dato conto delle memoria di luoghi prossimi all'annientamento dalla faccia della terra (su tutti l'inarrivabile "Touche pas à la femme blanche" del genio mai abbastanza celebrato Marco Ferreri, anarchico capolavoro del 1974 ambientato fra le rovine de Les Halles parigine in via di demolizione, un proto-western astratto con un cast incredibile), ciò che in questo lavoro è efficace, conturbante e riuscito, è l'enorme umanità che traspare nel tocco dato alla narrazione. C'è in Paravel e Sniadecki un rispetto amoroso nei confronti dei soggetti raccontati, un'attitudine alla "giusta distanza" che ricorda gli esiti più alti del cinema dei fratelli Maysles. C'è addirittura lo sfondamento di questa distanza: una sequenza in cui la stessa regista, Verena Paravel, passa dall'altra parte della macchina da presa, abbracciando Sara – una dei looser che abitano quel lembo di terra – durante una crisi di panico.

Quando il primo maggio 2007 il sindaco di NY Michael Bloomberg ha annunciato il progetto per la riqualificazione di questo angolo marginale della città, si sono subito levate alcune voci in difesa di questo ammasso di automobili sorto su di un acquitrino soggetto a continui allagamenti, in primis proprio quelle dei suoi abitanti, diseredati dimenticati dallo Stato e dalla società, gente che smembrando automobili trae da questa risorsa, scarto residuale della società dei consumi, la sola possibilità concessagli di sbarcare il lunario. Ma è evidente agli occhi dello spettatore che questo residuo di lamiere non potrebbe in nessun caso proseguire su questa direzione; voglio dire che è la natura stessa del luogo, Willets Point, e delle persone che lo popolano, a possedere un'attitudine alla distruzione; di questo i registi sembrano coscienti.

Fosse girato in bianco e nero "Foreign Parts" non avrebbe epoca alcuna, tale è l'intenzione di raccontare uomini, di fare un'antropologia del contemporaneo; volendo tirare il discorso per i capelli, il documentario della coppia Paravel-Sniadecki è un ritratto degli States all'epoca della crisi economica del primo decennio degli anni duemila: Willets Point come metafora di un paese che sta cambiando pelle, divenuto incapace di affrontare l'aspirazione alla dignità del suo popolo.

Foreign Parts

Regia, montaggio, fotografia, suono: Verena Paravel, J.P. Sniadecki; Produzione: J.P. Sniadecki, Verena Paravel; paese: Stati Uniti, Francia; lingua: inglese, spagnolo, ebrico; anno: 2010; durata: 82'

- Premio speciale della giuria Ciné Cinéma Cineasti del presente (acquisto del film per chf 30.000 e messa in onda su Ciné Cinéma).
- Pardo per la migliore opera prima. Premio della Città e della Regione di Locarno (chf 30.000 suddivisi in parti uguali tra il regista e il produttore) alla migliore opera prima tra quelle presentate nel Concorso internazionale, Concorso Cineasti del presente e Piazza Grande.

Verena Paravel, antropologa e regista, ha realizzato il suo primo video "7 Queens" presso lo Sensory Ethnography Lab. Di recente, ha completato "Interface Series", una serie di cinque cortometraggi video interamente girati con Skype. Il suo lavoro, mostrato nelle gallerie di Boston, Parigi e New York, esplora evanescenti forme di intimità, mediazione e spazio prendendo spunto dall'etnografia sperimentale. Dal 2009, è borsista del Film Study Center dell'Università di Harvard.

JP Sniadecki, regista e dottorando in antropologia all'Università di Harvard, realizza nel 2008 "Chaiqian (Demolition)", un documentario sui lavoratori immigrati nell'agglomerato urbano di Chengdu, nella provincia del Sichuan, Cina, che ottiene il Premio Joris Ivens al Festival Cinéma du Réel di Parigi nel 2009 e viene distribuito a livello mondiale. Borsista della Blakemore Foundation, vive attualmente a Pechino e collabora a vari film e progetti di ricerca.

Interview with director J.P. Sniadecki

by Alessio Galbiati

Alessio Galbiati: How was the idea of telling the story of Willets Point and its people born?

J.P. Sniadecki: In the early summer of 2008, Verena started shooting a short film along the 7 train that runs from Times Square in Manhattan to Flushing, Queens. She began by walking under the elevated train from Flushing west towards Times Square, filming everything and everyone that she encountered. By the second station on the train, she had discovered Willets Point, an industrial enclave of 13 city blocks, crammed between Shea Stadium and the Flushing River. Within moments of setting eyes on the sprawling junkyards and vibrant micro-economy of refuse and recycling, she knew she had to make a

Intervista al regista J.P. Sniadecki

di Alessio Galbiati

Alessio Galbiati: Com'è nata l'idea di raccontare la storia di Willets Point e della sua gente?

J.P. Sniadecki: All'inizio dell'estate del 2008, Verena aveva iniziato a girare un cortometraggio lungo il percorso del Treno 7 che viaggia tra Times Square a Manhattan, e Flushing nei Queens. Aveva iniziato con il camminare sotto i treni sopraelevati da Flushing Est verso Manhattan, filmando tutto e tutti coloro che incontrava sul suo cammino. Alla seconda stazione del treno, aveva scoperto Willets Point, un'enclave industriale lunga 13 isolati, ingolfata tra lo Shea Stadium e il Flushing River. Le erano bastati pochi momenti dall'aver posato gli occhi su quell'enorme irregolare distesa di sfasciacarrozze, una vibrante

feature-length film there.

At that time, I was in Sichuan shooting a film and Verena was working with Lucien Castaing-Taylor in the Sensory Ethnography Lab at Harvard. Towards the end of the summer, Lucien sent me an email to ask if I'd be interested in possibly working with Verena on a documentary in Willets Point. At that time I didn't really know Verena very well, nor did I know anything about the area of Willets Point, but from what Lucien wrote and the NY Times articles he sent, I was immediately interested. So Verena and I got in touch over email and decided to head down to New York together when I returned to Cambridge that September.

We went down on a weekend and took the 7 train out to the far eastern end of Queens. As soon as we got to the first main crossroads of Willets Point, with touts hailing cars in the pock-marked dirt roads and car parts being dragged around from shop to shop, I was struck by the fascinating visual and aural impression of the place. Growing up in Indiana and Michigan, I often played in junkyards with my friends, so these mountains of mechanical refuse were not new to me. What was new, however, was the international vibe of Willets Point: although most workers came from Spanish-speaking parts of Central and South America, there were also people from Afghanistan, Israeli, Burkina-Faso, Jamaica, Pakistan, India, Italy, Korea, and China. Verena introduced me to all the people she had met there and, through our filming, we made even more friends, and they became our consultants, our confidants, and our main film-subjects, people such as Joe, Julia, Sara and Luis, Marco, Diablo, Moe, Manny, Roadrunner, Pasiana, V.K., Raymundo, and Victor Espinoza.

That first day we had an amazing time filming together, passing the camera back and forth, discovering the offbeat beauty of the people, labor, and environment of Willets point. It was a completely natural and organic collaboration – both between Verena and me and between us and the people of Willets Point – that we ended up staying in the junkyard until late into the night. In fact, the first shoot set a precedent: we never wrapped-up before nightfall.

As anthropologists, we are both receptive to allowing the particular dynamism and life rhythms of Willets Point to shape our filmmaking. Observant of the imbrication of human and machine – as well as the meaning of labor – in this place, we both felt early on that we wanted to make a film that gave equal attention to the auto parts and people of Willets Point. We didn't want to overemphasize the psychology of characters, nor did we want to unreflectively aesthetisize the junkyard and auto recycling trade. In the same vein, we were drawn to the poetry of the place, but also wanted to balance that with political backdrop of the city's abuse of eminent domain law.

Alessio Galbiati: How long did the shoot last, and how much have you filmed?

J.P. Sniadecki: The shoot started May 2008 when Verena first started shooting there. I joined in September of that year, and we continued to shoot until June 2010. Altogether we shot for over two years and amassed 150+ hours of footage.

Alessio Galbiati: How did you organize the material that you shot, and what inspired you the most during editing?

J.P. Sniadecki: We began by watching everything and pulling out any footage we felt we might possibly use. Then we began winnowing that footage down until we had about five hours of footage we felt was strong. Again, we were inspired by films, literature, installations, soundscapes, poetry, and ethnographies that do not create a hierarchy of human psychology over environment, inanimate objects, or nonhuman animals. For us, the urban landscape, the natural environment, the various animals, the labyrinths of auto parts, and the parts themselves are all indispensable "characters" of the film.

From the first wave of selection, we began making rough cuts, sometimes erring on the side of making a much too "labor-and-parts-centric" piece, other times a much too "human character-driven" piece.

microeconomia fatta di rifiuti e riciclaggio, perché capisse che avrebbe dovuto girarci un film.

In quel periodo ero a Sichuan a girare un film e Verena stava lavorando con Lucien Castaing-Taylor al Sensory Ethnography Lab di Harvard. Verso la fine dell'estate, Lucien mi spedì una email per chiedermi se avrebbe potuto interessarmi lavorare con Verena ad un documentario su Willets Point. In quell'epoca, non conoscevo ancora bene Verena e nemmeno sapevo di quell'area, ma da ciò che Lucien aveva scritto, e dagli articoli del NY Times che mi aveva mandato, la cosa suscitò immediatamente il mio interesse. Quindi io e Verena instaurammo un contatto via email e decidemmo di recarci a New York insieme al mio ritorno a Cambridge (si tratta dell'università di Cambridge in Massachussets, non di quella inglese; ndr.) in settembre.

Ci andammo un weekend e prendemmo il Treno 7 verso l'estremo ovest dei Queens. Appena giunti al primo grande incrocio di Willets Point, con i venditori di auto che richiamavano l'attenzione sulle strade sporche e dissestate, e con i pezzi di auto trasportati di officina in officina, rimasi colpito sia visivamente che acusticamente da quel posto. Essendo cresciuto in Indiana e Michigan, ho spesso giocato negli sfasciacarrozze con i miei amici e quindi quelle montagne di rifiuti meccanici non rappresentavano una novità per me. Ciò che c'era di nuovo, però, era la vibrazione internazionale di Willets Point. Sebbene molti lavoratori arrivassero dalle parti di lingua spagnola del Centro e Sudamerica, c'erano persone dall'Afghanistan, da Israele, dal Burkina-Faso, dalla Giamaica, da Pakistan, India, Italia, Corea e Cina. Verena mi presentò a tutte le persone che aveva incontrato lì e, filmando, stringemmo amicizie con coloro che sarebbero diventati poi i nostri consulenti, i nostri confidenti e i principali soggetti del nostro film. Gente come Joe, Julia, Sara e Luis, Marco, Diablo, Moe, Manny, Roadrunner, Pasiana, V.K., Raymundo, e Victor Espinoza.

Il primo giorno ci divertimmo filmando insieme, passando la camera avanti e indietro, scoprendo la bellezza anticonvenzionale delle persone, del lavoro e del contesto di Willets Point. È stata una collaborazione naturale e armoniosa, sia tra me e Verena, che tra noi e la gente di Willets Point – tanto da rimanere sul luogo fino a notte fonda. Infatti, il primo giorno di riprese stabilì un precedente: non avremmo mai terminato prima del tramonto.

In quanto antropologi, siamo stati entrambi ricettivi a lasciare che quel particolare dinamismo e quel ritmo di vita dessero forma al nostro filmare. Osservatori di quella sovrapposizione di uomini e macchine, capimmo subito che avremmo voluto prestare eguale attenzione alle parti di auto e alle persone di Willets Point. Non volevamo sovraenfatizzare la psicologia dei personaggi e nemmeno estetizzare ameditativamente gli sfasciacarrozze e il commercio di parti riciclate di auto. Con la stessa disposizione, siamo stati risucchiati dalla poetica del posto, ma abbiamo anche voluto equilibrarla con uno sfondo politico riguardante l'abuso da parte della città delle leggi sull'espropriazione.

Alessio Galbiati: Quante ore di girato avete raccolto e quanto tempo siete stati impegnati nelle riprese?

Le riprese hanno avuto inizio nel maggio del 2008, quando Verena aveva iniziato a girare le prime cose. Io mi sono aggiunto nel settembre dello stesso anno e abbiamo continuato a girare fino a giugno 2010. Complessivamente abbiamo girato per più di due anni e accumulato più di 150 ore di materiale filmato.

Alessio Galbiati: Qual è stato il principio che vi ha guidati nell'organizzazione del materiale? Quale l'idea che ha ispirato il montaggio?

J.P. Sniadecki: Abbiamo iniziato con il guardare tutto accantonando ciò che sentivamo avremmo potuto utilizzare. Quindi abbiamo proceduto con un vaglio del materiale accantonato per scendere a cinque ore di girato che sentivamo contenesse in sé una forza. Ripeto, eravamo ispirati da cinema, letteratura, installazioni, suoni, poesia e etnografia, elementi che fra loro non creano una gerarchia legata alla psicologia umana. Per noi, il paesaggio urbano, l'ambiente naturale, i vari animali, il labirinto creato dalle carcasse d'auto e le carcasse stesse sono tutti "personaggi" indispensabili del film.

We went back and forth, fine-tuning our balance. For three months straight we edited eight to ten hours a day and by December eventually had a 110-minute cut. When I had to leave for Beijing in January 2009, Verena stayed in Cambridge and we edited remotely, sending roughcuts back and forth. When my hard drives went down in late May, Verena kept on editing as if she were running a marthon and did an amazing and totally inspired job of cutting the film down to a compelling 85 minute roughcut. We sent that rough cut to Locarno and were beside ourselves with excitement when they selected the film. At the time when we received the good news from Switzerland, Verena was in Ile Aux Moines and I was in the south India countryside of Tamil Nadu shooting a film. So again we worked together from these two very remote places to refine the film and eventually met in Paris in mid-July – just two weeks before the Locarno festival – to finish the film and cut it down to its final 80 minute length.

Alessio Galbiati: "Foreign Parts" ends without explaining what happened to the area. I suspect that both the story and the people are still present inside of you and probably you're still following the events. What's happening now in Willets Point?

J.P. Sniadecki: Yes, they are all still present inside us, and we speak with Joe regularly and receive updates from him and Marco Neira. As you can imagine, the area is still operating, though business is slow and shops are closing. The estimate is that the city now lays claim to 80% of the land but with the economic downturn the redevelopment plan of the Economic Development Committee has met with setbacks. There have even been major critiques voiced from within city planning committees about the feasibility of changes proposed to VanWyck Highway, as well as critiques of the overall plan. The future is, of course, uncertain.

Alessio Galbiati: Your film is self-produced, but also partly financed by some cultural institutions such as Harvard, the Harvard Sensory Ethnography Lab, and the LEF Moving Image Fund. How did the cooperation with these prestigious institutions work? And how did it affect both the style and the results of your research?

J.P. Sniadecki: In terms of resources, these institutions made FOREIGN PARTS possible. The LEF Moving Image Fund financed us, the Harvard Film Study Center equipped us, and the Sensory Ethnography Lab and its assistant director Ernst Karel housed our editing process and helped us trouble-shoot the seemingly endless technical problems we encountered. In terms of our cinematic style, though, none of these institutions demanded any particular aesthetic treatment. In short, we were free to make the film we envisioned. Of course, the innovative nonfiction work coming out of the Sensory Ethnography Lab – such as the work of Lucien Castaing-Taylor, Diana Allan, Bridget Hanna, Stephanie Spray, and Jeff Silva – were a constant source of inspiration.

Alessio Galbiati: "Foreign Parts" reminded me of the Maysles brothers' reality cinema, not only for the approach and method, but also because it keeps the right "distance" between the camera and the subjects. Does your approach to cinema have cinephile influences, or did it develop from your academic careers as anthropologists?

J.P. Sniadecki: This question of "the right distance" between the camera and its subjects was brought up by film critic Tony Rayns during a conversation we had at Locarno. He recalled for us a discussion he had with Chris Marker about the Hara Kazuo film YUKI, YUKITE SHINGUN (THE EMPEROR'S NAKED ARMY MARCHES ON). Marker said he felt Hara's film achieved this "right" or "appropriate" distance between filmmaker and film-subject. Rayns told Verena and me that at the time he didn't agree with Marker and didn't give the comment another thought until he saw FOREIGN PARTS. It was at our Locarno premiere, he said, that he first saw a film that somehow always finds the "right distance."

Our approach to cinema definitely has cinephile influences, as we both find the bulk of our inspiration in a wide range of experimental, nonfiction, and fiction work. We could give you a list of names of directors whose work we love, but it would be an incredibly long list. Anthropology's influence comes in when considering our commitment to the communities in which we work, how much time we spend with

Dalla prima selezione, abbiamo iniziato ad apportare dei tagli grezzi, talvolta commettendo l'errore di concentrare l'attenzione solo sull'aspetto carcasse-lavoro, talvolta troppo sull'aspetto umanocentrico. Per tre mesi siamo andati avanti e indietro cercando un equilibrio. Per tre mesi abbiamo montato per 8-10 ore al giorno e a dicembre avevamo una versione di 110 minuti. Quando nel gennaio 2009 partii per Bejing, Verena rimase Cambridge. Procedemmo quindi con il montaggio in maniera remota, spedendoci dei tagli. Quando i miei dischi esterni si ruppero intorno alla fine di maggio, Verena proseguì con il montaggio come se stesse correndo una maratona e fece un lavoro sorprendente e ispirato apportando tagli fino a ottenere una versione avvincente della durata di 85 minuti. Spedimmo quella versione grezza a Locarno e fummo fuori di noi dall'eccitazione quando il film venne selezionato. Quando giunse la buona notizia dalla Svizzera, Verena era a Ile Aux Moins e io ero nella campagna dell'India del sud, a Tamil Nadu, a girare un film. Quindi lavorammo di nuovo da questi due luoghi distanti per rifinire il film e in seguito, a metà luglio, appena due settimane prima del Festival di Locarno, ci trovammo a Parigi per terminare Il lavoro e ottenere una versione finale di 80 minuti.

Alessio Galbiati: "Foreign Parts" si conclude lasciando in sospeso la vicenda di quell'area urbana… penso che i suoi abitanti e la sua storia vi sia in qualche modo rimasta dentro e penso quindi che ancora la stiate seguendo… cosa sta succedendo oggi a Willets Point?

J.P. Sniadecki: Si, sono ancora tutti presenti dentro di noi e parliamo regolarmente con Joe e ricevendo aggiornamenti sulla situazione da lui e Marco Neira. Come si può immaginare, l'area è ancora operativa anche se gli affari sono lenti e le officine stanno chiudendo. La stima è che la città ora avanzi pretese sull'80% del territorio ma, con la crisi, il piano di sviluppo dell'Economic Development Committee ha incontrato sul suo cammino svariati intoppi. Ci sono state anche molte voci critiche all'interno dei comitati di pianificazione della città sulla fattibilità dei cambiamenti proposti per la VanWyck Highway, così come critiche sul piano globale. Il futuro, ovviamente, appare incerto.

Alessio Galbiati: "Foreign Parts" è un film autoprodotto ma sostenuto da importanti istituzioni culturali statunitensi quali il Film Study Center dell'università di Harvard, il Sensory Ethnography Lab sempre di Harvard ed il LEF Moving Image Fund. Com'è nata la collaborazione con queste prestigiose realtà e quanto questo rapporto ha condizionato lo stile ed il risultato della vostra ricerca per immagini in movimento?

J.P. Sniadecki: Nei termini delle risorse, queste istituzioni hanno reso possibile "Foreign Parts". Il LEF Moving Image Fund ci ha finanziati, l'Harvard Film Study Center ci ha fornito l'equipaggiamento e il Sensory Ethnography Lab, con il suo assistente alla direzione Ernst Karel, ha ospitato il processo di montaggio e ci ha aiutati a risolvere gli apparentemente infiniti problemi che abbiamo incontrato. Per riguarda il nostro stile cinematico, nessuna di queste istituzioni ha richiesto un particolare trattamento estetico. In breve, siamo stati lasciati liberi di realizzare il film come lo avevamo immaginato. Certo, l'innovativo lavoro di documentazione che esce dal Sensory Ethnography Lab, come quello di Lucien Castaing-Taylor, Diana Allan, Bridget Hanna, Stephanie Spray e Jeff Silva, sono stati una costante fonte di ispirazione.

Alessio Galbiati: "Foreign Parts" mi ha molto ricordato, per approccio e metodo, ma soprattutto per attitudine ad una 'giusta distanza' fra macchina da presa e soggetti posti al centro dell'immagine, il Reality Cinema dei fratelli Maysles. Il vostro approccio al cinema ha influenze cinefile oppure nasce alieno a queste, sviluppandosi come strumento alle rispettive carriere accademiche in ambito antropologico?

J.P. Sniadecki: La questione legata alla "giusta distanza" tra camera e soggetti filmati è stata sollevata dal critico cinematografico Tony Rayns durante una conversazione avuta a Locarno. Ci ha raccontato di una conversazione che aveva avuto con Chris Marker a proposito del film di Hara Kazuo "Yuki Yukite shingun" ("The Emperor's Naked Army Marches On", 1987). Marker affermava di sentire che il film di Hara avesse stabilito la giusta distanza tra regista e persone filmate. Rayns ha detto a Verena di non essere

people in their place, taking our cues from what we observe, being open to what people and their place have to teach us, making the film with them rather than about them. Of course, many non-anthropologist filmmakers work in this way. One only needs to think of Pedro Costa, Lisandro Alonso, or C.W. Winter. But anthropology also cultivates a self-reflexivity, both in the concrete pro-filmic and in our conceptual approach, that may not always find its way into most nonfiction work.

Alessio Galbiati: Are you currently working on a new project?

J.P. Sniadecki: We are in the research and planning process of a new film, but we also individually have been making new work. A new experimental short of mine, THE YELLOW BANK, which is a portrait of weather and waterways in Shanghai during the total solar eclipse, will have its world premiere at this year's Vancouver International Film Festival. And Verena is working on setting up an expedition to the plastic vortex, and she is also working on a piece about aliens.

September 19, 2010

stato d'accordo con lui in quel momento e di non averci più pensato fino a quando ha visto "Foreign Parts" a Locarno. È stato alla prima del nostro film a Locarno che, ha detto, ha visto un film che in qualche modo trova la "giusta distanza".

Il nostro approccio al cinema ha decisamente delle influenze cinefile, trovando noi gran parte dell'ispirazione in una vasta gamma di lavori sperimentali, documentari e di finzione. Potremmo fornirti una lista di nomi di registi il cui lavoro amiamo, ma sarebbe una lista infinita. L'influenza dell'antropologia interviene quando si considera il nostro impegno verso le comunità in cui lavoriamo, quanto tempo spendiamo con le persone nei loro luoghi, traendo suggerimenti da ciò che osserviamo, rimanendo aperti su quanto le persone e i loro luoghi hanno da insegnarci, facendo film con loro, anziché su di loro. Certo, molti registi che non sono antropologi lavorano in questo modo. Basterebbe pensare a Pedro Costa o C.W. Winter. L'antropologia, però, coltiva una autoriflessione – sia nel concreto pro-filmico che nel nostro approccio concettuale – che non sempre potrebbe trovare la sua strada in gran parte del lavoro documentario.

Alessio Galbiati: Attualmente state lavorando, oppure avete in cantiere, qualche nuovo progetto cinematografico?

J.P. Sniadecki: Siamo in fase di ricerca e pianificazione per un nuovo film ma abbiamo anche lavorato separatamente. Un mio nuovo corto sperimentale, "The Yellow Bank", ritratto meteorologico e dei corsi d'acqua a Shangai nel corso dell'eclisse solare totale, verrà presentato al Vancouver International Film Festival di quest'anno, mentre Verena sta preparando una spedizione per il plastic vortex (wikipedia.org/wiki/Pacific_Trash_Vortex; ndr.) e si sta dedicando a un lavoro sugli alieni.

19 Settembre 2010

traduzione a cura di RR

Fuori concorso

Get Out of the Car

Thom Andersen | Stati Uniti - 2010 - 16mm - colore - 34'

di Alessio Galbiati

"Get Out of The Car" è una sinfonia urbana in 16 mm composta di cartelloni pubblicitari, facciate di edifici, frammenti di musica e conversazioni, anonimi siti che recano tracce di una cultura ormai scomparsa (tra cui l'El Monte Legion Stadion e il Barrelhouse nel Watts). I frammenti musicali formano un quadro impressionistico della popular music suonata a Los Angeles (e in un paio di altri posti) dal 1941 al 1999, soprattutto riferito allo sviluppo del rhythm'n'blues e del jazz degli anni Cinquanta e al corridos degli anni Novanta. Le musiche di Richard Berry, Johnny Otis, Leiber e Stoller e dei Los Tigres del Norte hanno un ruolo prominente.

Cartelli e spazi pubblicitari, graffiti raffiguranti Gesù Cristo, muri, pareti, assenza totale dell'uomo. Il suono è destrutturato, segue le inquadrature, ed è composto da musica e dialoghi provenienti dal medesimo luogo delle riprese, oppure da radio o tv, sempre ed invariabilmente extradiegetico.

Inquadrature fisse, piani sequenza senza alcun movimento di macchina.

All'inizio sentiamo due voci dialogare:
- Ma cosa stai facendo?
- Faccio un documentario.
- Ma ora stai inquadrando un cartellone pubblicitario senza nulla.
- Riprendo segni, segni di un'assenza.

Assenza pressoché totale dell'uomo, che quando appare è solo un punto microscopico nell'inquadratura o si materializza come voce fuori campo, è presente invece nell'inquadratura come rappresentazione, corpo ri-prodotto per il mercato (laico e religioso), icona-segno (di un'assenza).

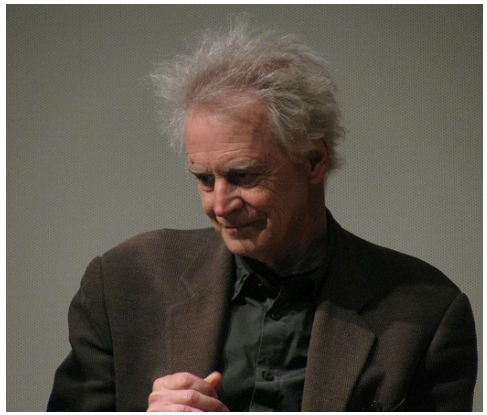
"Get Out of the Car" è un'esplosione fiammeggiante di pop culture dove tutto si fonde: alto-basso, commerciale-religioso, reale-rappresentato. È una sinfonia urbana in 16mm che nell'arco della sua durata corre incessante e soave, omaggio, programmaticamente esplicitato dallo stesso regista, alla popular music suonata nella città degli angeli e del cinema: blues, jazz e corridos. Omaggio masticato e frastagliato, la musica, come le immagini è tagliata e rubata, un tappeto sonoro discontinuo.
Fotografie in bianco e nero di edifici losangelini di vari decenni precedenti alle riprese, tenute da due mani sul fondo azzurro abbacinante del cielo, sembrano voler raccontare, in una delle sequenza più efficaci di questo breve (34 minuti) documentario artistico, la bellezza oramai perduta di una città che possiede un'anima ciclicamente violata, eppure resistente. Segni di un passato mitologico in perpetua trasformazione, colto nella mutazione dei segni che lo compongono.

Il film non pare voler riflettere ma semplicemente mostrare, accostando fra loro, secondo un principio analogico, immagini spurie di segni. Quello su cui si riflette forse è proprio ciò che è assente, l'uomo, una riflessione assai simile a quella che si potrebbe ricavare attraverso uno specchio. Antropologia per immagini di un'assenza.

Thom Andersen aggiunge un nuovo elemento filmico alla sua trentennale riflessione su Los Angeles, un tassello fatto di immagini delle rovine della modernità.

"Get Out of the Car" è stato realizzato in due sessioni di riprese: la prima fra gennaio e febbraio 2001, la secondo fra gennaio e settembre 2009. Ma il salto di otto anni è invisibile.

A Locarno 63 è stato presentato "fuori concorso" in prima mondiale.



Get Out of the Car

regista: Thom Andersen; fotografia: Madison Brookshire, Adam R. Levine; montaggio: Adam R. Levine; suono: Craig Smith; produzione: Thom Andersen; paese: Stati Uniti; lingua: Inglese-Spagnolo; anno: 2010; durata: 34'

Thom Andersen (Chicago, 1943) vive e lavora a Los Angeles, città dove ha trascorso gran parte della vita. Negli anni sessanta dirige vari cortometraggi "Melting" (1965), "— ——-" (1965-66), "Olivia's Place" (1966-74) e nel 1974 il documentario "Eadweard Muybridge, Zoopraxographer" dedicato alla figura mitica ed archeologica del pioniere Muybridge. Nel 1995, con il critico e storico del cinema Noël Burch, realizza il fondamentale documentario "Red Hollywood", dedicato alle opere di quei registi finiti sulla lista nera della paranoia maccartista degli anni cinquanta del secolo scorso. Questo lavoro di ricerca storico e filmografico ha preso forma nel 1994 in un notevolissimo volume: "Les Communistes de Hollywood: Autre chose que des martyrs" (Ed. Presses de la Sorbonne Nouvelle). Nel 2003 realizza "Los Angeles Plays Itself" straordinario video sull'anima dei luoghi rappresentati nei film indagati con sguardo "altro" da quello cinematografico; quest'opera fu premiata come miglior film del decennio dalle riviste Cinema Scope e Film Comment, nonché vincitore del National Film Board Award per il miglior documentario al Vancouver International Film Festival. Dal 1987 insegna filmologia e storia del cinema al California Institute of the Arts. A Locarno 63 è stato membro della giuria del Concorso Cineasti del presente.

Concorso internazionale

Han jia

(Winter Vacation) Li Hongqi | Cina - 2010 - DCP - colore - 91'

di Roberto Rippa

È l'ultimo giorno delle vacanze invernali in una tranquilla cittadina del nord della Cina. Quattro adolescenti si incontrano per un futile motivo a casa di Zhou Zhixin, che vive con il padre, il fratello e il nipote. Come la maggior parte dei loro coetanei, gli amici approfittano dell'ultimo giorno di vacanza e ciondolano per la piccola città, dove nulla sembra mai accadere. I quattro giovani ammazzano il tempo con discorsi irrilevanti, salvo poi scontrarsi su alcuni punti. Laowu, uno dei protagonisti, discute con la sua ragazza su quanto l'amore adolescenziale possa interferire con il rendimento scolastico. Laobao, invece, si chiede quanto valga l'educazione scolastica nella vita reale…

Opera caratterizzata da un'enorme precisione stilistica – con grande cura del suono, che sostituisce qualsiasi musica diventando vero e proprio sottotema narrativo – "Han jia" ("Vacanze d'inverno") di Li Hongqi si svolge in un imprecisato e innevato luogo del nord della Cina.
Qui, un gruppo di adolescenti e pre-adolescenti si annoia a morte all'avvicinarsi della fine delle vacanze scolastiche. Il regista li mostra a camera fissa a campo medio o lungo nel corso di alcuni quadri in cui il dialogo è spesso inframmezzato da lunghe pause. I pochi primi piani sono in gran parte dedicati a un bambino di sei anni la cui aspirazione è quella di diventare orfano. Tutto ciò che accade nel resto di quel luogo lo si sente in lontananza e avviene comunque fuori dall'inquadratura (così come fuori dalle loro vite).
Altri siparietti riguardano un giovane e la sua ragazza che discutono della loro storia e di quanto questa potrebbe influenzare i loro studi, una donna che sfoglia una verza prima di andare a pagarla alla cassa di un negozio.
Racconto ironico, e quindi serissimo, sulla vita di provincia in Cina, "Han jia" chiede allo spettatore lo sforzo di entrare nei suoi ritmi dilatati – pochissimo di più di una serie di fotografie - per ripagarlo con il suo sottile umorismo e la sua verità.
Nel 2008, Li Hongqi aveva diretto un film dalla struttura simile: "Huangjin zhou".
Il progetto è nato al Festival del film di Locarno, dopo avere partecipato l'anno scorso al laboratorio Open Doors.

Vincitore del Pardo d'oro grazie a una giuria che ha voluto forse premiare il suo coraggioso radicalismo formale in un festival che presentava diverse opere forse più meritevoli.

Han jia (*Winter Vacation*)
regia, sceneggiatura, montaggio: Li Hongqi; fotografia: QIN Yurui; musiche: ZUOXIAO Zuzhou, The Top Floor Circuì; suono: GUO Rn'ru; art direction: YI Xiaodong, QIN Yurui; interpreti principali: BAI Junjie, ZHANG Naqi, BAI Jinfeng, XIE Ying, WANG Hui, BAO Lei; produzione: NING Cai, Alex Chung; paese: Cina; lingua: mandarino; anno: 2010; durata: 91'

Li Hongqi. Il poeta e scrittore Li Hongqi, nato nella provincia cinese di Shandong nel 1976, si è diplomato alla China Central Academy of Fine Arts nel 1999. Le sue più importanti pubblicazioni includono la raccolta di poesie "Lin Chuang Jing Yan" ("Cure") e i romanzi epici "Xing Yun'er" ("Lucky Yellow") e "Shi Bu Wan" ("Smells Like Teen Spirit"). Il suo lungometraggio d'esordio "Hao duo da mi" ("So Much Rice", 2005) gli è valso il Premio NETPAC al 58. Festival del film Locarno, mentre il secondo, "Huangjin zhou" ("Routine Holiday", 2008) è stato nominato per il FIPRESCI Critics Award al 52° London Film Festival. Con "Han jia" ("Winter Vacation") firma il suo terzo film.

Concorso internazionale

Homme au bain

(Man at Bath) Christophe Honoré | Francia - 2010 - 35mm - colore - 72'

di Roberto Rippa

Tra Gennevilliers, alla periferia Ovest di Parigi, e New York, Emmanuel e Omar fanno di tutto per provare l'uno all'altro che non si amano più.

Con "Homme au bain", Christophe Honoré – già regista di "Non ma fille, tu n'iras pas danser", "La belle persone", "Ma mère" – realizza sì una melanconica storia d'amore tra due persone colte nel momento in cui sembrano allontanarsi l'una dall'altra ma, soprattutto, mette in scena un vero e proprio tributo al corpo di François Sagat – stella francese, americana d'adozione, del porno gay – che viene esplorato in ogni suo anfratto, scandagliato, anche umiliato – come nella scena in cui, mentre si produce per un gallerista in una serie di pose plastiche, questi lo bolla come kitsch – quasi come Vadim, tralasciando l'aspetto dell'umiliazione, aveva fatto con la Bardot.
Girando senza un copione, concedendosi molta libertà (derivante dal fatto di non avere pensato inizialmente che il film sarebbe uscito nelle sale) e contando sulla naturalezza degli attori – molti tra i quali non professionisti, scelti dal regista letteralmente per strada – Honoré mette al centro della storia il sesso tra uomini, spogliandolo dei luoghi comuni di cui spesso soffre al cinema e non solo.
Omar è partito per New York per girare un film, lasciando Emmanuel a Gennevilliers non prima di averlo pregato di non farsi più trovare nel suo appartamento al suo ritorno. In questo segmento, la camera di Honoré diventa la soggettiva del personaggio mentre filma Chiara Mastroianni impegnata nel giro di presentazione di un film e inserita in una storia esile e poco convincente. Emmanuel, dal canto suo, pare trovare soluzione alla sua solitudine (e in un paio di occasioni anche alla mancanza di denaro) solo attraverso il corpo. Da qui una serie di incontri con giovani uomini che sono il punto di partenza per una serie di scene erotiche di una certa forza e di particolare forza espressiva.
Sagat presta la sua fisicità, certamente meno di quanto gli venga chiesto nei suoi film hard, alle esigenze del regista ma soprattutto porta al film una timidezza e un imbarazzo veri, dovuti alla sua inesperienza nel fingere sentimenti davanti a una cinepresa, che finiscono con l'essere i tratti di umanità più rilevanti in una storia che, pur vantando un'immediatezza non comune e più di un punto di interesse, appare a tratti troppo compiaciuta per avere un'anima.
Il titolo del film deriva da quello di un ritratto del pittore Gustave Caillebotte (1848-1894), vissuto a lungo a Gennevilliers.

Vietato al Festival ai minori di 18 anni, il film è uscito nelle sale francesi il 22 settembre con un divieto ai minori di 16 anni.

Homme au bain (Man at Bath)
regia, sceneggiatura, dialoghi: Christophe Honoré; montaggio: Chantal Hymans; fotografia: Frederic Oliver, Stéphane Vallée; suono: Nicolas Waschkovski; scenografia: Samuel Deshors; interpreti: François Sagat, Chiara Mastroianni, Dustin Segura, Omar Ben Sellem; produzione: Les films du bélier (Francia); coproduzione: Le Théâtre 2 Gennevilliers (Francia); diritti mondiali: Le Pacte (Francia); paese: Francia; lingua: francese, inglese; anno: 2010; durata: 72'

Christophe Honoré studia lettere moderne e frequenta una scuola di cinema a Rennes per poi lavorare come giornalista per diverse riviste, tra cui i Cahiers du cinéma. Nel 2003 firma la sua prima opera teatrale ma già l'anno prima il suo "17 fois Cécile Cassare" viene selezionato per la sezione Un certain regard a Cannes. Seguiranno "Ma mère" (2004), "Dans Paris" (2006) e "Les chansons d'amour" (2007). Del 2009 è "Non ma fille, tu n'iras pas danser".

«Alcuni film accadono in maniera inaspettata, ma questo non significa che dietro di essi ci sia meno desiderio. Significa solo che la loro produzione è organizzata in tempi e modi inattesi. Questo è stato il caso di questo film. Si è trattata di un'esperienza gioiosa e strana quella di dirigere un film che è allo stesso tempo molto intimo e accessibile a tutti. Le capacità che ho acquisito attraverso i miei film precedenti, mi hanno consentito questa libertà rilassata, questa possibilità di scrivere in modo libero. Come tutti i registi, conosco fin troppo bene le infinite difficoltà che si incontrano nel mettere in cantiere un lungometraggio e quindi posso festeggiare per come questo è nato in modo insolente.
Venendo dalla Bretagna, ho sempre pensato alla periferia di Parigi come a un luogo da cui la città è sì accessibile ma anche intoccabile. Vengo da un provincia da cui Parigi è una città lontana sulla quale si può fantasticare e sognare. Avevo questa idea in qualche modo semplice che una provincia così vicina a Parigi – a portata di mano ma nel contempo ignorata – costituisse non un sogno bensì una frustrazione, una realtà che si basa su sconfitta e umiliazione.
Ho voluto accettare un invito di Pascal Lambert nel girare a Gennevilliers, anche per superare i miei preconcetti su una periferia che deve necessariamente essere invidiosa.
Ho scelto quindi il quartiere considerato più caldo della città (Le Luth, dove la municipalità ha ritenuto di non concederci il permesso di girare). Non avevo un'immagine precisa di Gennevilliers se non quelle del teatro e del suo imponente atrio e dei container nel porto dove ho illegalmente fotografato un amico poco dopo il mio arrivo.
Il nome Gennevilliers evoca inevitabilmente il nome dell'artista Gustave Caillebotte, che lì ha vissuto per molti anni. Pensando a lui, subito viene alla mente un suo quadro, Homme au bain, in cui si vede un uomo ritratto di spalle mentre si asciuga con un telo grigio in una stanza bianca, a fianco di una vasca da bagno in zinco. I suoi piedi bagnati lasciano le impronte sul pavimento.
Si tratta di un dipinto audace per la fine del XIX secolo perché il nudo maschile, nella pittura, era allora riservato agli eroi o agli Dei e quindi un uomo nudo osservato con tenerezza, un uomo colto in un momento intimo, vulnerabile, rappresenta per quell'epoca un'autentica trasgressione.
Nei miei film ho dato un'importanza crescente al linguaggio. In questa occasione, invece, ho voluto soprattutto filmare corpi. Il corpo scolpito, maltrattato, esagerato del personaggio di Emmanuel e i corpi piacevoli, disinvolti e diversi tra loro dei suoi amanti successivi.
Ecco come definisco il mio soggetto: una narrazione dell'inizio del XXI secolo in risposta a questo "uomo nel bagno" della fine del XIX. Una storia di Virilità con la v maiuscola, una virilità quotidiana, domestica, che viene vista di rado.
Fortunatamente, però, i film non sono solo soggetti e cambiano seguendo le circostanze della loro produzione. Avevo l'opportunità di andare a New York con Chiara Mastroianni. Ho portato quindi con me una piccola camera digitale e, essendo impaziente di iniziare a girare a Gennevilliers, ho iniziato a filmare una sua eco più personale e sentimentale. Mi sono inventato alcune sequenze conformi ai nostri incontri a New York e, gradualmente, ho iniziato a dare forma alla sceneggiatura della parte da girare a Genevilliers.
Il progetto di "Homme au bain" è diventato più complesso per l'imprevisto desiderio di integrare il diario filmato nella parte di finzione del film, ma anche per l'inclusione di un'attrice attraverso un elemento documentaristico.
Alla fine, ci sono due città: Gennevilliers e New York. Due personaggi: Chiara Mastroianni e François Sagat. Due forme: dramma e documentario».
(Christophe Honoré)

Concorso internazionale

Im Alter von Ellen

(At Ellen's Age) Pia Marais | Germania - 2010 - 35 mm - colore - 96′

di Alessio Galbiati

La vita di Ellen è a un punto di svolta. Costantemente in movimento da un angolo all'altro del globo come assistente di volo, ha la sensazione che la sua vita privata sia diventata una sorta di placebo, che le dà quel senso di sicurezza di cui ha tanto bisogno. Un giorno, colta da un attacco di panico mentre è in servizio, è costretta a sbarcare dall'aereo poco prima del decollo. Mentre attraversa l'aeroporto, istintivamente sa che si sta lasciando alle spalle la sua vecchia vita. Spinta da un senso di alienazione, Ellen cerca un nuovo posto in cui andare, trasformandosi in una turista nelle vite delle persone e dei gruppi che incontra.

Pia Marais racconta una storia al femminile, la crisi di mezza età di una hostess la cui vita professionale ed affettiva va a pezzi in pochi giorni. L'incipit del film ci racconta della sua esistenza ordinaria, la seguiamo salire e scendere dagli aerei, la vediamo in estasi osservare un leopardo invadere la pista di decollo di un aeroporto sudafricano, la vediamo tornare a casa e discutere col compagno. La vediamo ripartire, salire sull'aereo, la vediamo avere una crisi di panico proprio mentre spiega ai passeggeri come mantenere il controllo (quel rituale moderno a cui le hostess di tutto il mondo sono costrette a prendere parte ogni volta che il volo sul quale prestano servizio è prossimo al decollo e che ogni volta ci soffermiamo a guardare stancamente allucinati).
Da questo punto della storia la vita di Ellen prende a centrifugare, espellendola in un arco di tempo brevissimo da ogni consuetudine e sicurezza.
Ellen è il fulcro attorno al quale prende forma il secondo lungometraggio della giovane regista tedesca Pia Marais, un vettore che ha scelto di ripartire buttandosi negli altri, anche in maniera casuale, che ha scelto di non scegliere, di farsi vivere dalle persone che la circondano.

«Può darsi che l'età di Ellen abbia a che fare con l'espressione francese "l'âge de raison"... "L'âge d'Ellen", l'età di Ellen, potrebbe essere quel momento della vita in cui un individuo trova la propria forza individuale...» (dichiarazione di Jean Balibar, la Ellen del film)

Inizialmente Ellen si imbatterà in avventure promiscue in qualche camera di un qualche alienato hotel di un qualche irriconoscibile angolo del pianeta; è convinta di cercare una via di uscita rifugiandosi nel sesso o in feste equivoche con ex-colleghi dei cieli. Poi si imbatterà in un gruppo di attivisti per i diritti degli animali, ed in breve entrerà a far parte della loro organizzazione: la più "anziana" fra un gruppo di ventenni.

È bello il personaggio di Ellen, ottimamente interpretato dall'ammaliante Jeanne Balibar, perché problematico e contradditorio. Il suo percorso per trovare un senso alla propria esistenza è sublime nel suo erratico non sense; Ellen non è un vettore che definisce una trama, ma un personaggio moderno che oscilla fra le vicissitudini che la circondano e sulle quali solo marginalmente agisce. Ellen è in un certo qual senso un corpo antonioniano, ricorda la Vitti de "L'avventura" (1960), o la Jeanne Moreau de "La notte" (1961), come loro osserva silente la realtà che la circonda, sgranando gli occhi e rimanendo impassibile nelle espressioni del volto.

Fra questi animalisti troverà un nuovo compagno, Karl, con il quale senza un perché convolerà a nozze. Ellissi. Un anno dopo i due si lasceranno, perché troppo distanti l'uno dall'altra. Ellissi. Ellen è in Africa, vive in una comunità dispersa per il continente attiva nella difesa degli animali selvaggi.

In tutto questo cosa pensi la protagonista, perché abbia intrapreso queste scelta di vita così radicali, non è dato saperlo. Ellen è come Lidia e Claudia dei capolavori di Michelangelo Antonioni.

Pia Marais è una regista dotata di un indiscutibile talento: raccontare storie di donne in crisi senza concessione alcuna alle scelte banali, problematizzando i personaggi e da questi estrae l'anima dei propri film. "Im Alter von Ellen" ha una fotografia dai toni freddi (pure nelle sequenza girate in Africa) miracolosamente ben riuscita a partire da riprese in 16mm espanse a 35. Anche in questo film, come per il precedente ("Die Unerzogenen", Germania/2007), la sceneggiatura è stata scritta con Horst Markgraf.

Difficile sbilanciarsi sulle imperscrutabili dinamiche distributive, ma sarebbe sorprendente se il film uscisse in Italia (forse un po' meno in Svizzera). "Im Alter von Ellen" è un film che farebbe bene alle nostre sale, perché assai moderno sia nella costruzione che nella realizzazione, sia per le tematiche sia per la freschezza delle riprese, ma soprattutto perché pone al centro della narrazione una donna emancipata che si ribella alla propria alienazione, all'idea di lasciarsi scivolare la vita fra le mani.

Ora che ci penso meglio, credo di capire che il messaggio del film sia semplicissimo: all'età di Ellen ogni cosa è ancora possibile.

Im Alter von Ellen (At Ellen's Age)
regia: Pia Marais; sceneggiatura: Pia Marais, Horst Markgraf; montaggio: Mona Bräuer; fotografia: Hélène Louvart; musiche: Horst Markgraf, Yoyo Röhm; suono: Andreas Hildebrandt; costumi: Gabriella Ausonio; art director: Petra Barchi; interpreti: Jeanne Balibar (Ellen), Stefan Stern (Karl), Georg Friedrich (Florian), Julia Hummer (Rebecca); produzione: Pandora Film Produktion (Germania); distribuzione internazionale: The Match Factory (Germania); paese: Germania; lingua: Tedesco; anno: 2010; durata: 96'

Pia Marais (Johannesburg) è cresciuta in Sud Africa, Svezia e Spagna. Ha studiato scultura e fotografia alle accademie di arti di Londra, Amsterdam e infine a Düsseldorf. In seguito ha frequentato la scuola di cinema di Berlino (Deutsche Film und Fernseh Akademie Berlin). Ha realizzato diversi cortometraggi, fra cui "Loop" (1996), "Deranged" (1998), "Tricky People" (1999), and "17" (2003), e, dopo aver lavorato come casting director e assistente alla regia, ha infine realizzato il suo primo lungometraggio a soggetto, "Die Unerzogenen", presentato a svariati festival internazionali e vincitori di diversi premi, fra cui il Tiger Award nel 2007 a Rotterdam. Il suo secondo film, „Im Alter von Ellen", è stato sviluppato alla Résidence du Festival de Cannes.

Jeanne Balibar deve la sua notorietà al suo lavoro con i maggiori registi di lingua francese, come Jacques Rivette ("Ne touchez pas la hache" e "Va Savoir"), Olivier Assayas ("Fin août, début septembre" e "Clean"), Mathieu Amalric ("Le stade de Wimbledon", "Mange ta soupe") e Arnaud Desplechin ("Comment je me suis disputé… ma vie sexuelle" e "La sentinelle"). Jeanne è stata nominate quattro volte per i César, è stata insignita del premio per la migliore attrice ai festival di San Sebastian e di Tessalonica. Attrice di teatro, Jeanne ha studiato al Conservatorio francese di arte drammatica e iniziato la sua carriera recitando alla Comedie Francaise. Come cantante Balibar ha pubblicato due album, nel 2003 "Paramour" e nel 2006 "Slalom Dame".

Concorso Cineasti del presente
Opera Prima

Ivory Tower

Adam Traynor | Canada, Francia - 2010 - DCP - colore - 75'

di Alessio Galbiati

Hershell e Thadeus sono due fratelli scacchisti, completamente, assolutamente, decisamente agli antipodi l'uno dell'altro. Thadeus è un egomaniaco di successo, da quattro anni imbattuto e per quattro volte consecutive campione canadese, egli concepisce gli scacchi come una guerra in cui il nemico è da annientare ed annichilire. Hershell ha da quattro anni lasciato il Canada e gli scacchi a livello agonistico per inseguire la propria utopia dello Jazz Chess: una forma libertaria e filosofica di concepire la scacchiera e le sue pedine che, a suo dire, parlano ai giocatori in quanto dotate di una propria anima. Hershell e Thadeus sono agli opposti nel vestire, nel parlare e nel concepire l'esistenza ma sono indissolubilmente legati fra loro da una madre, un amore conteso e, soprattutto, una donna – l'eccentrica e stralunata Marsha.
Si ritroveranno uno di fronte all'altro, in diretta sul web, al tavolo finale del campionato nazionale per regolare una volta per tutte il loro conflitto.

"Ivory Tower", diretto dall'esordiente Adam Traynor, è una commedia straordinariamente riuscita sotto ogni punto di vista, fresca e divertente. La sceneggiatura è un ordigno perfetto, scritta dallo stesso regista con Celine Sciamma (scrisse e diresse nel 2007 l'interessante "Naissance des pieuvres") e Chilly Gonzales, fluida ed efficace, capace di divertire e pure di gettare qua e là alcune riflessioni sorprendenti; i dialoghi (escogitati da Tiga), fulminei e caricaturali, sempre sopra le righe e mai patetici, sono una gioia ed una scoperta continua.

Il cast è spassosissimo potendo contare su tre star del firmamento musicale (canadese, ma popolari in tutto il mondo) come Chilly Gonzales (Jason Charles Beck, che fino a poco tempo fa si faceva chiamare semplicemente Gonzales), Tiga (Tiga James Sontag, top dj conosciuto in ogni angolo del globo) e la divina Peaches (Merrill Beth Nisker): tutti in forma assolutamente smagliante e meravigliosamente efficaci sul grande schermo.
La colonna sonora (by Chilly Gonzales e Boys Noize) è, inutile dirlo, fra le migliori incontrate a Locarno 63, ma pure fra le migliori ascoltate in assoluto negli ultimi anni.

Funziona talmente bene la colonna sonora (pubblicata per l'etichetta Gentle Threat) che viene da pensare che essa stessa abbia influenzato l'intero film, che è calibrato come fosse un videoclip di 75 minuti dai tempi perfetti e dalla fluidità armoniosa, pur mantenendo intatta una propria integrità cinematografica. "Ivory Tower" nobilita la trita e ritrita espressione "estetica da videoclip", ribaltandone l'assioma e producendo il dubbio che forse sia arrivato il tempo di costruire commedie con questa logica, soavi e veloci, ammalianti e dannatamente divertenti.

I tre protagonisti della vicenda Hershell, Thadeus e Marsha sono null'altro che l'esatta trasposizione in chiave cinematografica dei personaggi che gli attori interpretano nella loro personalissima vita artistica.

Chilly Gonzales funziona sorprendentemente bene di fronte ad una telecamera, basta fare un giro del web per verificare quanto gli piaccia giocare a fare il personaggio, sua caratteristica peculiare è l'istrionica energia d'allampanato folle, di "spostato" geniale. Hershell, il personaggio da lui interpretato, non è per nulla differente dal Chilly musicista che gira il mondo autoproclamandosi "Musical Genius", la sola differenza è che il primo è un genio degli scacchi, il secondo del pianoforte applicato alla musica techno (segnalo su tutti lo straordinario brano "Waves", una mutazione fantasmagorica di un singolo di Erol Alkan e Boys Noize, che se ascoltato appena dopo l'originale potrà chiarire con estrema plasticità il talento in questione).

Stesso discorso vale per Tiga, che da sempre gioca su di un'immagine da preciso e super-cool uomo dello showbiz, anche qui sono i suoi videoclip a dimostrarlo, improbabile etero amatore di super corpi femminili, gioca da sempre la propria immagine su ambigui accostamenti e su di una maniacale ricerca dello stile pacchianamente elegante. Questa messa in scena è però costellata da un gusto per il divertissement, disseminata di tracce autoironiche di non immediata lettura, allo stesso modo del suo personaggio cinematografico, Thadeus – un egomaniaco ossessionato dal Money, Success, Fame e Glamour (parafrasando un celebre brano House di Felix Da Housecat vs. Pop Tarts alias Macauley Culkin, Seth Green e Chloë Sevigny, brano presente nel cult "Party Monster di Fenton Bailey e Randy Barbato).

Infine Peaches, alias Marsha, null'altro è che lei stessa, in un cortocircuito totale fra palco e vita, cinema e realtà.

La frequenza di aggettivi superlativi sta ad indicare un entusiasmo adolescenziale per questa commedia che mi ha divertito come poche altre cose in questa (difficile) estate 2010.

Un film da vedere assolutamente ma, soprattutto, da distribuire senza esitazione alcuna.

Ivory Tower

regia: Adam Traynor; sceneggiatura: Adam Traynor, Celine Sciamma, Chilly Gonzales; montaggio: Pauline Gaillard; musica: Chilly Gonzales, Boys Noize; dialoghi: Tiga; interpreti: Chilly Gonzales, Tiga, Peaches; produzione: Gonzopiration Inc; coproduzione: Schmooze – Premiere Heure; paese: Canada, Francia; lingua: inglese; anno: 2010; durata: 75'

Adam Traynor si diploma in belle arti alla Concordia University di Montreal nel 2002 e vive oggi tra Parigi e Berlino. Oltre a scrivere e dirigere video musicali e proiezioni live per i burattinai rap Puppetmastaz e il musicista Mocky, Adam Traynor agisce in produzioni cinematografiche e televisive canadesi e internazionali. Attualmente, sta lavorando in veste di sceneggiatore e regista a "Le Ball Trap", una serie per la televisione francese con attori veri e burattini.

Chilly Gonzales, Adam Traynor e Pauline Gaillard: incontro con il pubblico.

Chilly Gonzales: L'ispirazione del film nasce da una combinazione di cose. Innanzitutto da un libro di Garry Kasparov, in cui tracciava brevi ritratti dei più grandi giocatori di scacchi della storia del gioco negli ultimi 100 anni - e c'è questo tizio di Cuba, Capablanca (José Raúl Capablanca y Graupera, 1888-1942; ndr.), un "bon vivant" che ha portato qualcosa di nuovo nel mondo degli scacchi e quindi c'è Bobby Fisher, un artista pazzo, una sorta di Glenn Gould, che per me rappresenta ciò che mi piace della musica rap in cui hai diversi personaggi esagerati, quasi dei supereroi. Quindi ho pensato: "Che mondo interessante sarebbe quello canadese degli scacchi. Nessuno ne sa nulla ed è doppiamente oscuro in quanto ci sono gli scacchi e il Canada". Così avremmo potuto creare questo mondo totalmente non autentico, se vogliamo. L'altra fonte di ispirazione è stata un video speditomi da Tiga – che tra l'altro non ha potuto essere qui stasera… Non è divertente Tiga?! (chiama un applauso per Tiga; ndr.). In quel periodo giocavo a scacchi con lui online - lui è un poco migliore di me, mi batteva di continuo – e mi ha spedito un video di una partita Kasparov-Karpov con la musica di Giorgio Moroder. Una musica elettronica molto spinta ma anche molto musicale, molto barocca. Fredda ma anche cerebrale. Una combinazione perfetta con gli scacchi perché il gioco degli scacchi riguarda il costruire qualcosa, una strategia, in un lasso di tempo lungo e la musica elettronica, quando è buona, fa la stessa cosa. Perché ha una costruzione lunga, non come quella di una canzone pop, investi a lungo termine per ottenere un sostanzioso profitto. Quindi queste sono state le principali fonti di ispirazione nella creazione di questa maledetta cosa.

Adam Traynor: Hanno iniziato loro due (Gonzales e Tiga) lavorando a una versione più breve della storia, un mediometraggio o un corto. Man mano che il lavoro andava avanti, noi parlavamo, scambiavamo idee e l'intenzione era quella di realizzare una sorta di video musicale multiforme, modulare: differenti generi, diverse camere, un aspetto diverso che portasse alla luce in qualche modo il concetto di Jazz-Chess. Poi abbiamo aggiunto alcune cose, avevamo delle idee, abbiamo parlato…

Chilly Gonzales: Céline (Céline Sciamma, co-sceneggiatrice; ndr.) ha portato in particolar modo una struttura riconosciuta, aspetto assai importante dal momento che eravamo consapevoli che stavamo lavorando ad un qualcosa di molto eccentrico, e ci ha fatto evitare di commettere parecchi errori dal momento che si tratta della nostra prima esperienza cinematografica. Alcuni errori buoni, direi, altri cattivi. Con Céline avevamo almeno la certezza di una struttura coerente perché vedevamo questo come un film sullo sport, e ci siamo detti: «Prendiamo la struttura di "Rocky", o di "8 Mile" di Eminem, oppure anche quella di film più divertenti come "Dodgeball" con Ben Stiller…». Questo genere di film ha una struttura molto chiara, come quella di una canzone pop, che sai già dove andrà a parare, e quindi volevamo almeno avere quello, essere disciplinati. Perché sapevamo che altrimenti non ci sarebbe stato modo di fare il film nel modo giusto.

Pauline Gaillard: Prima di parlare di come ho lavorato con loro, vorrei aggiungere una cosa: forse non realizzate cosa significhi girare in tempi così stretti. Abbiamo montato il film in un periodo di tempo brevissimo per un lungometraggio e credo si senta l'energia di un film girato in così poco tempo…

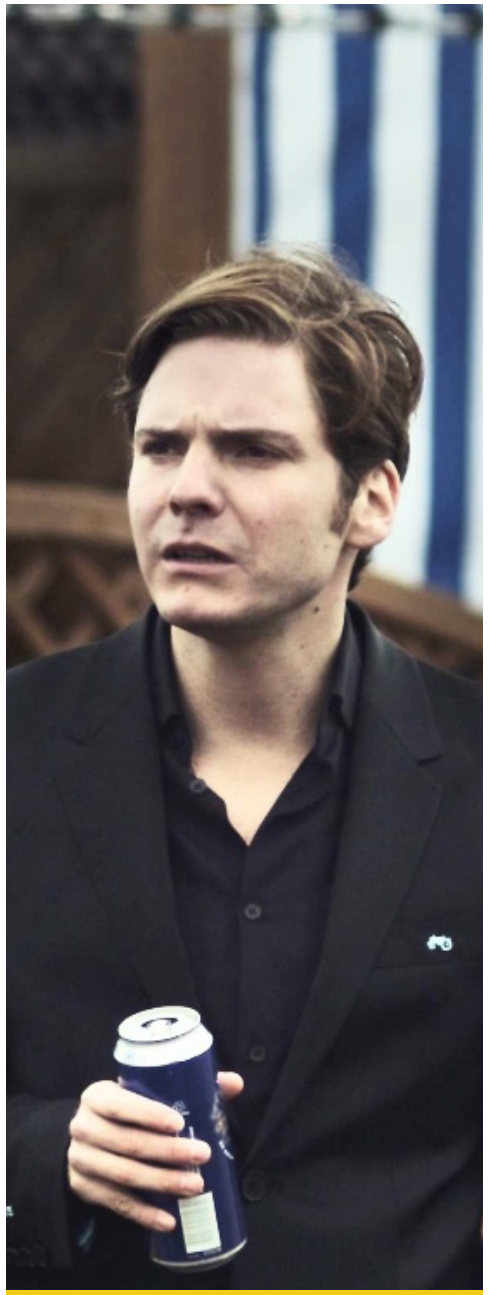
Adam Traynor: Circa due settimane, due settimane e mezzo…in termini di settimane canadesi sarebbero l'equivalente di 3 settimane europee (ridono).

Pauline Gaillard: La parte importante è naturalmente la musica e la cosa interessante è che talvolta, mentre montavamo una scena, chiamavamo Gonzales che veniva in sala di montaggio per individuare delle buone edizioni musicali, lui tornava il giorno dopo con la musica giusta per la scena, con delle proposte. È stato uno scambio, l'energia con cui abbiamo lavorato ha fatto sì che sia stato un lavoro sorprendente.

Chilly Gonzales: Il film lo distribuiremo, lo porteremo in giro, come ho sempre fatto con i miei dischi. Alcuni sono stati pubblicati da grandi etichette e non hanno funzionato per nulla. Altre volte sono stati pubblicati da piccole etichette e non hanno funzionato comunque, perché talvolta con le piccole etichette

ci sono lotte per i soldi, ci sono molte piccole cose che possono andare storte e questo non lo puoi prevedere.
Questo è il primo film in cui sia davvero coinvolto ed è difficile sapere quali aspettative, sogni e speranze, possano essere legittimi, a parte la gioia che sia stato proiettato qui questa sera. Ma io sono una persona che coglie le opportunità e quindi qualora si presentasse l'opportunità per fare qualcosa di tradizionale lo proverei certamente, altrimenti abbiamo già organizzato delle serate di DJing per l'autunno e faremo venire la gente da noi, come ho fatto con la musica per più di dieci anni.

Locarno – 11 agosto 2010 *traduzione a cura di RR*



Piazza Grande

Kóngavegur

(King's Road) Valdís Oskarsdottir | Islanda - 2010 - DCP - colore - 100'

di Roberto Rippa

Commedia su un gruppo di individui che finisce nello stesso posto e sui motivi che li trattiene là. La vicenda, che si svolge nell'arco di cinque giorni, ruota attorno a Junior, che ritorna in Islanda per prendersi cura del padre, Senior. Ma le cose non vanno come previsto. Senior vive con la madre e la nuova moglie-trofeo in un campo roulotte dove si aggirano anche i due fratelli Ray e Davis, così come Rosa e Onni, che non hanno altro posto in cui andare. Le storie personali di questi personaggi si intrecciano in una commedia nera sui rapporti umani.

In quello che è probabilmente il più squallido parcheggio di camper mai visto sullo schermo, Valdis Óskarsdottir, montatrice pluripremiata per il suo lavoro ("Festen" di Thomas Vinterberg, "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" di Michel Gondry, "Mister Lonely" di Harmony Korine, "Finding Forrester" di Gus Van Sant, per citarne alcuni), ambienta il suo secondo film (dopo "Sveitabrúðkaup – "Country Wedding" del 2008) che mette in scena un gruppo quanto mai eterogeneo di persone che lì vive, magari momentaneamente.
Junior è in visita al padre con il fine di chiedergli del denaro da restituire all'amico Rupert, che lo ha accompagnato; il padre soffre di numerosi problemi che interferiscono con il desiderio di intrattenere una relazione con la giovane e squilibrata moglie; la nonna di Junior tiene i soldi in una foca imbalsamata dalla quale non si separa mai. A completare il quadro, un tassista isterico e autoritario, un chitarrista di nessun talento che nasconde il consumo di alcol alla moglie la quale, a sua volta, sogna di andarsene di lì, e una coppia di punk che trascorre ore chiusa in un'auto a fumare e ascoltare musica a tutto volume.
Volendo mettere in scena una metafora della crisi che sta attraversando il Paese, la regista non arretra di fronte all'assurdo e, non tenendosi troppo distante dal cinema di Aki Kaurismäki, realizza un'opera in cui tristezza e ilarità si sovrappongono spesso, aiutata da una sceneggiatura – scritta da lei stessa – che lascia ampio spazio a tutti i personaggi.
A voler trovare un difetto al film, si può dire che trarrebbe vantaggio dalla decurtazione di qualche minuto che gli fa perdere un poco di ritmo nella sua seconda parte – cosa forse curiosa per un film diretto da una montatrice – ma, malgrado questo, "Kóngavegur" resta un film brillante e meritevole di vasta distribuzione (cui la presenza della ormai star internazionale Thomas Brühl – "Die fetten Jahre sind vorbei" di Hans Weingartner, "Inglorious Basterds" di Quentin Tarantino potrebbe contribuire).

Kóngavegur (King's Road)
regia, sceneggiatura, montaggio: Valdís Oskarsdottir; fotografia: Bergsteinn Björgúlfssin; musiche: Lay Low - Lovísa Sigrúnardóttir; suono: Pétur Einarsson, Birgir Tryggvason; costumi: Sonja Bent; scenografie: Harry Jóhannsson, Gunnar Pálsson; interpreti principali: Daniel Bruhl, Gísli Örn Garðarsson, Nína Dögg Filippusdóttir, Ólafur Darri Ólafsson, Ólafur Egill Ólafsson, Nanna Kristín Magnúsdóttir; produzione: Mistery Island (Islanda); diritti mondiali: Beta Cinema; paese: Islanda; lingua: islandese, inglese, tedesco; anno: 2010; durata: 100'

Valdís Óskarsdóttir. L'islandese Valdís Óskarsdóttir studia alla Royal Danish Film School e si avvia alla carriera cinematografica come addetta al montaggio di film come "Festen" (1998), che la pone all'attenzione del cinema internazionale, Hollywood compresa, che le affida il montaggio di "Julien Donkey-Boy" (1999), "Finding Forrester" (2000) e "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" (2004), grazie al quale ottiene un BAFTA. Nel 2008 firma la regia del suo primo film, "Sveitabrúðkaup" ("Country Wedding"). "Kóngavegur" è il suo secondo lungometraggio.

«Mi è sempre piaciuto raccontare storie, e questa è probabilmente la ragione per cui sono diventata montatrice, perché montare film è un modo per raccontare storie. Dopo un po', però, mi sono ritrovata ad annoiarmi nel raccontare storie altrui e mi è venuta voglia di raccontare le mie ed è così che ho iniziato a girare film.
Il parcheggio di camper di Laugarvatn, nel sud dell'Islanda, mi ha attirata per anni. Quel luogo è vero cinema! Probabilmente questo pensiero è stato il primo tassello di un puzzle che ha impiegato anni per comporsi nella mia testa.
È difficile dire cosa sia nato prima del mio film: i personaggi, la storia... Probabilmente tutto mi è balzato alla mente nello stesso momento.
Quando la mia vita è cupa e noiosa, mi piace inventare storie per intrattenere me stessa e quando attraverso delle difficoltà trovo rifugio nella mia immaginazione. È un mondo bello, sereno e pacifico in cui trovare riposo, il cui principale pregio è che sono io a decidere cosa vi accade, cosa che non posso fare nella mia vita reale.
Mi piace osservare la gente, il modo in cui cammina e comunica, il suo comportamento e come reagisce alle varie situazioni. Ecco come sono nati i personaggi delle mie storie, si basano su persone che ho incontrato: famiglia, amici, conoscenze, gente che ho incontrato o di cui ho sentito parlare.
La mia più grande fortuna nel girare "Kóngavegur" è stato un fantastico cast e una fantastica squadra tecnica. Tutti loro sono artisti che lavorano duro. Hanno usato la loro creatività e immaginazione per aggiungere un sapore in più al film. Non fosse stato per loro, "Kóngavegur" non sarebbe mai stato fatto». (Valdís Óskarsdóttir)

Concorso Cineasti del presente
Opera Prima

La Lisière

(The Edge) Géraldine Bajard | Francia, Germania - 2010 - 35 mm - 100'

di Alessio Galbiati

François, un giovane medico fresco di studi, lascia Parigi per trasferirsi a Beauval, una città di recente costruzione dove, all'interno del complesso residenziale Les Hauteurs de Beauval, le villette nuove di zecca si susseguono monotone. Per un gruppo di adolescenti che ammazza la noia facendo giochi pericolosi, capeggiato da Cédric e Matthieu, François diventa rapidamente un bersaglio. Sfida, provocazione, seduzione, qualunque cosa pur di spezzare la routine. Finché il corpo di Agnès, 12 anni, viene ritrovato ai bordi della carreggiata, investito da un pirata della strada. Per rimuovere la loro parte di responsabilità, Cédric e Matthieu si lanciano sulle tracce del colpevole, stringendo la morsa intorno a François, che considerano sospetto… E in breve tempo la tranquillità apparente della cittadina cede il passo a un pesante clima di sospetto e di intrigo.

Morboso. Fra gli appunti presi alla conclusione della proiezione c'è una parola che ricorre con maggiore frequenza: morboso. "La Lisière" è un film decisamente morboso, che fa della morbosità la propria cifra stilistica e poetica. Tutto in quest'opera prima è edificato attorno a questo concetto, a cominciare dal complesso residenziale in cui è ambientata la vicenda narrata, Les Hauteurs de Beauval, microcosmo simbolo dei molti non-luoghi urbanistici che infestano l'Europa contemporanea, costruito da/ed attorno un magnate mitomane con tendenze, manco troppo velate, (neo)feudali.

A François (Melvil Poupaud), trentenne neolaureato in medicina, viene offerto un posto di lavoro sicuro in questa micro-comunità glaciale, egli accetta immediatamente, lasciando a Parigi la propria compagna per la quale non pare nutrire alcun sentimento profondo. Si lascia tutto alle spalle e si tuffa in questa nuova vita, fatta di simboli posticci (la bella casa, anch'essa fredda e glaciale, l'auto sportiva, assolutamente fuori dal tempo) e di una sessualità malamente repressa e costantemente in azione.

Il protagonista non esprime emozioni a chi gli è intorno, ancora peggio: non prova emozione alcuna. Il suo sguardo è monoespressivo: dall'inizio alla fine della pellicola il suo viso mantiene un'espressione basita (da fiction televisiva, o ancora peggio, da abitante amorfo di questo reale): egli osserva ma non prova. Pare un personaggio di un romanzo di Camus, pare Meursault de "L'Étranger": un colpevole, senza colpa alcuna.

"La Lisière" mette in scena un mondo di adulti adolescenti e di adolescenti adulti, in cui conta unicamente la rappresentazione data, la parte giocata e recitata. Ognuno impersona una maschera, un tipo, un carattere, ognuno pervicacemente si ostina a giocare il ruolo che consapevolmente ha scelto senza badare alle conseguenze che inconsapevolmente questo gioco produce.

Sono mondi in contrapposizione fra loro quelli de "La Lisière". Il mondo degli adulti, organizzato gerarchicamente in base alla status sociale, il mondo degli adolescenti entro cui contano l'avvenenza e la spregiudicatezza, e poi ci sono gli stranieri, che osservano questo patologico cosmo con occhi sgranati e fissi.

C'è qualcosa che ricorda "I segreti di Twin Peaks", ma anche "Il villaggio dei dannati", senza però alcuna concessione al soprannaturale. C'è Cronenberg, ci sono Buñuel, Lynch, e Bresson ma c'è soprattutto la presenza di un'autrice alla sua opera prima che convince ed incanta. Bajard è abile nel tenere ritmo e tensione sempre incombenti, costruendo un film che si muove fra generi differenti mantenendo intatta la propria unicità.

Géraldine Bajard è un talento prezioso e cristallino del cinema europeo e "La Lisière" un piccolo-grande capolavoro.

La Lisière (The Edge)
regia, sceneggiatura: Géraldine Bajard; sceneggiatura: Géraldine Bajard; fotografia: Josée Deshaies; montaggio: Bettina Böhler; musiche: Mrs. Good; suono: Olivier Dandré; scenografia: Daniel Bevan; interpreti: Melvil Poupaud, Hippolyte Girardot, Audrey Marnay, Phenix Brossard; produzione: Cinema Defacto (Francia); coproduzione: 23/5 Filmproduktion (Germania); diritti mondiali: The Match Factory (Germania); Paese: Francia, Germania; lingua: francese; anno: 2010; durata: 100'

Géraldine Bajard, cittadina francese nata in Svizzera, è cresciuta tra Arabia Saudita, Marocco, India e Francia. Ha frequentato l'École Normale Supérieure di Parigi, studiato teatro e cinema alla Sorbonne, quindi si è trasferita a Berlino, dove ha seguito una formazione di regista presso la Deutsche Film- und Fernsehakademie. Durante gli studi ha realizzato diversi cortometraggi (tra cui "Petit Conte pour enfant majeur" e "Squash") e lavorato come consulente alla sceneggiatura nonché aiuto regista per Angela Schanelec, Valeska Grisebach e Claire Denis. Nel 2009 è stata script editor per "Lourders" di Jessica Hausner presentato a Venezia nel 2009. "La Lisière" è il suo primo lungometraggio.

Interview with director Géraldine Bajard

by Alessio Galbiati

Alessio Galbiati: Morbid. This was the most present adjective in the personal notes I took after watching the film. «La lisière » has a very unique sick atmosphere. Where did you start from to build this first full-length feature? What was the initial idea?

Géraldine Bajard: Years ago, I read a novel by the Japanese writer Mishima, it is the story of a young boy who discovers that his widowed mother has a new man in her life. The man is a captain and in the eyes of the 8 years old boy, he represents somehow the perfect Man. But one of the boy's friends doubts the virtue of the captain. Months after, the captain has been invited to meet the young boy and his friends. The children ask him questions about his life as a captain and finally they offer him to drink tea. And that is where the story ends. In fact, we do understand that the kids are about to poison and to kill him.
The beauty of the narration, simple and therefore strong, and the cruelty of the story impressed me a lot. And that's how I began to think about this peculiar energy one has during youth and childhood: An energy that can be very joyful but also quickly devastating.

Later - when I started to write the script of "La Lisière" - I was truly irritated by how youth was being stigmatized, sometimes even demonized, as being the uncontrollable devil behind all troubles in society. I began to do some research; talked to sociologists, psychologists specialized in the youngster's uneasiness, with deep relational problems. I also wanted to understand why, on one side, we do have this strong

Intervista alla regista Géraldine Bajard

di Alessio Galbiati

Alessio Galbiati: Morboso. Questa è la parola più ricorrente che ho trovato fra i miei appunti dopo la visione del film. "La Lisière" possiede un'atmosfera malata davvero unica. Da cosa sei partita per la costruzione di questo tuo primo lungometraggio, qual è stata l'idea dalla quale il film è nato?

Géraldine Bajard: Anni fa lessi un racconto dello scrittore giapponese Mishima. Era la storia di un giovane che scopre che sua madre, vedova, ha un nuovo compagno. L'uomo in questione è un capitano e negli occhi di un bambino di 8 anni rappresenta in qualche modo l'uomo perfetto. Uno degli amici del bambino, però, dubita delle virtù dell'uomo. Mesi dopo, il capitano viene invitato dal bambino a conoscere i suoi amici. I bambini gli pongono domande sulla sua vita da capitano e infine gli offrono del te. E qui la storia finisce. Infatti, capiamo che i bambini lo stanno per avvelenare e uccidere.
La bellezza della narrazione, semplice e nel contempo forte, e la crudeltà della storia mi affascinarono molto. È così che ho iniziato a pensare a quella particolare energia che abbiamo nel corso dell'infanzia e della gioventù, un'energia che può essere molto gioiosa ma anche rapidamente devastante.

Più tardi - quando ho iniziato a scrivere "La Lisière" - mi sentivo profondamente irritata da come la gioventù veniva stigmatizzata, talvolta addirittura demonizzata, come si trattasse di una sorta di demonio incontrollabile che sta dietro a tutti i turbamenti della società. Ho iniziato a fare qualche ricerca: ho parlato con sociologi e psicologi specializzati nel disagio dei più giovani, con grossi problemi relazionali.

fascination for youth, for staying young and on the other hand, we do treat the youth like a group that doesn't belong to the social corps, to us, to our own evolution.
So, I did want to depict the morbid part of adolescence, but merely in order to show it as a symptom. A symptom that, at the end of the film, reveals more about the adult's neurosis and their shadowy beings.

From the beginning, it was clear that the story would take place in a setting that is an isolated, sticky claustrophobic world. In which the adult characters behave like being on automatic pilot. Also because I had the strong feeling that the "western world" was about to shut doors, by overprotecting every single elements that constitutes its society. And this of course can lead to scary projections - to archaic behaviours.

Alessio Galbiati: "La Lisière", "The Edge"... titles that, exactly like the movie, don't work at a superficial level but seem an assonance, an idea, an atmosphere. "The edge" of what?

Géraldine Bajard: The edge in the sense of borderline. In French "La Lisière" means this thin line/path that separates the woods from the fields. But the word has indeed a larger meaning: the edge of one's identity, the in-between… In the film it had also a lot to do with falling/drowning into another state.
Most of the main characters are devoid of the idea of planning their actions. I tried to create (and direct) the interactions between the characters, more as if it was a choreography, where needs and deceptions make them react.
I don't quite believe in causality in the chain of events, actions. Mostly, I see a knot of forces (in the sense of physics) that defines the human interactions.
To be able to act, one is often on the edge of his own state. It's a bit like the process of being able to walk. You are only able to walk, to do one step after the other because you loose balance. So there is a lot in "La Lisière" about accepting to loose balance.
In some perspective the film rotates around the various declinations of the word. And in the middle of that: the character of François, the young doctor, who walks on a very thin line. Being an adult, he is caught in the spiral of the youngster's games, i.e. the girls attraction to him or his confrontation with Claire, the unconscious rivalry with Cedric.

Visually, my D.oP., Josée Deshaies, and I wanted to work on a lightning that would translate this edgy atmosphere. Technically, this meant to play with these "edgy" levels of light: i.e. how dark could be darkness in the woods, how artificial or not would be the light, the light of the youngster's flashlights in the woods. We wanted to try to get to the limits of what film material allows us to go.

Alessio Galbiati: The atmospheres in your film remind me of Lynch and Cronenberg. I'm thinking about films like "Blue Velvet" and "Spider", or "The Village of the Damned" by Carpenter, just to name a few. What are your cinematic references, the ones that drove you in the process of writing and directing the film ?

Géraldine Bajard: Certainly the films of Bresson and Buñuel had a big influence in my perception of cinema. "Au hasard Balthazar", "El angel exterminator" are definitely important films.
But of course as you mentioned it, I am very fond of Cronenberg's films, of some old horror movies ("The Village of the Damned", "Carnival of Souls", "The Wicker Man", "The Twilight Zone") for their way of pointing out certain realities, social uneasiness through the prism of fantasy. In La Lisière, I tried to work with some elements of an imagery derived from horror movies. I wanted to start from a so-called "realistic" perspective on the story, the characters; and slowly to let the film move to a threatening atmosphere. What we do recognize in the beginning as our world, may be people we could know, gets horrific in itself.
Also early films of Nagisa Oshima and, in general, films in which the storytelling is not a "conventional" one, accompanied me while preparing the film. I am deeply impressed by the films of Apichatpong Weerasethakul, by the visual, narrative freedom he shows in his works. For me filmmaking has to remain a source of many possibilities. And therefore I tend to be curious… and especially curious of how filmmaking allows many ways of depicting, telling stories. I admit, I don't really believe in rules in

Volevo anche capire perché, da una parte, proviamo questa forte fascinazione per la gioventù, l'idea di restare giovani, e dall'altra, trattiamo i ragazzi come un gruppo che non fa parte della nostra società, di noi, della nostra evoluzione.
Ho voluto quindi rappresentare il lato morboso dell'adolescenza, per mostrarlo come sintomo. Un sintomo che, alla fine del film, rivela le nevrosi degli adulti e l'oscurità del loro essere.

Sin dall'inizio, è stato chiaro che la storia si sarebbe svolta in un'ambientazione isolata, claustrofobica, sgradevole, in cui i personaggi adulti si muovono come fossero guidati da un pilota automatico. Anche perché ho la forte sensazione che il mondo occidentale sia prossimo a chiudere le sue porte, proteggendo in modo esagerato ogni singolo elemento che fa parte della sua società. E questo può ovviamente portare a proiezioni spaventose - a comportamenti arcaici.

Alessio Galbiati: "La Lisière", "The Edge"... il titolo, come tutto il film, non funziona ad un livello superficiale, pare un'assonanza, un'idea, un'atmosfera… "The edge" of what?

Géraldine Bajard: The edge nel senso di borderline. In francese "La Lisière" significa quella piccola linea/sentiero che separa il bosco dai campi. Ma la parola ha un significato più ampio: i confini dell'identità di qualcuno, l'Io interiore... nel film ha anche molto a che vedere con il cadere o annegare in un altro stato.
Molti dei personaggi principali del film sono sprovvisti dell'idea di pianificare le loro azioni. Ho provato a creare (e dirigere) le interazioni tra i personaggi come in una coreografia in cui bisogni e sotterfugi li portano a reagire.
Non credo nella casualità, nella catena degli eventi e delle azioni. Più che altro vedo un groviglio di forze (nel senso fisico) che definiscono le interazioni umane.
Per poter agire, una persona deve spesso essere al limite del proprio stato. È un po' come il processo di camminare: sei capace di camminare, fare un passo dopo l'altro, perché perdi equilibrio. Quindi, in "La Lisière", c'è molto a proposito di perdere il proprio equilibrio.
Sotto molti punti di vista il film ruota attorno alle varie declinazioni della parola. E in mezzo a questo c'è il personaggio di François, il giovane dottore, che cammina su di un esile filo. Essendo un adulto, viene preso nella spirale dei giochi dei ragazzi come, per esempio, nel caso dell'attrazione delle ragazze per lui o il suo confronto con Claire, l'inconscia rivalità con Cedric (uno degli adolescenti; ndr.).

Visivamente, il mio direttore della fotografia, Josée Deshaies, ed io, volevamo lavorare con una luce che traducesse questa atmosfera di limite. Tecnicamente, questo ha significato giocare con i "limiti" dei livelli di luce, per esempio: con quanto buio potesse esserci nel bosco, quanto artificiale o meno potesse essere la luce, la luce delle torce elettriche dei ragazzi nel bosco. Volevamo tentare di arrivare al limite che il materiale cinematografico ci permetteva di raggiungere.

Alessio Galbiati: Il tuo film possiede atmosfere prossime al cinema di Lynch e Cronenberg, penso a titoli come "Blue Velvet" e "Spider" oppure al "Village of the Damned" di John Carprenter... tanto per citarne alcuni… quali sono stati i riferimenti cinematografici che ti hanno guidata nella scrittura e nella realizzazione del film?

Géraldine Bajard: Sicuramente il cinema di Bresson e Buñuel hanno avuto una forte influenza nella mia percezione del cinema. "Au hasard Balthazar", "El angel exterminator" sono senza dubbio film importanti.
Però, ovviamente, come hai menzionato tu, sono molto appassionata dei film di Cronenberg, di alcuni vecchi film dell'orrore ("The Village of the Damned", "Carnival of Souls", "The Wicker Man", "The Twilight Zone") per il loro modo di evidenziare certe realtà, certi disagi sociali, attraverso il prisma della fantasia. In "La Lisière", ho provato a lavorare con gli elementi di un immaginario derivante dal cinema horror. Ho voluto partire da una, chiamiamola così, prospettiva realistica dei personaggi e della storia, per poi lasciare che il film andasse verso un'atmosfera minacciosa. Quello che all'inizio riconosciamo come il nostro mondo, persone che potremmo conoscere, diventano orribili di per sé.
I primi film di Nagisa Oshima e, in generale, quei film in cui il racconto non è "convenzionale", mi hanno accompagnata mentre preparavo "La Lisière". Sono profondamente colpita dai film di Apichatpong

storytelling, but more in the "vraisemblance" (Plausibility?). Some cultures have other ways of telling a story than we western people do, and still, they tell tense stories.

Alessio Galbiati: The location you chose has a very important role in the movie: it's a claustrophobic microcosmos where your characters react to each other. How did you choose it and how did you modify it to make it meet your needs in the film ?

Géraldine Bajard: To create the right geography was very important. And well, to find the right location was a very long and a difficult process. We had to face some sort of "restrictions".
From the beginning I wanted an isolated residence with its little houses (that had partly still to be in construction) surrounded by woods and wide fields in the middle of a hilly landscape. So I saw a lot of residences in France, but the difficulty was that everything had to match, also because of economical and production questions.
At some point of the preparation, I was really desperate to find the right place, the one that would fit in the film's geography. Also to be able to give the right setting to let my characters react to eachother.
Finally, three months before shooting, we thought we had found it. Unfortunately, the Real Estate Company (very similar to the *VanX&Co* Company in the film), the initiator of this place, didn't give us permission. It didn't suit to their politics. So we had to carry on with searching. We then found another place that is now one of the locations in the film. Strangely enough, while we were visiting it with the set designer, one of the inhabitants told us that all the houses (quite expensive ones – most of their owners are in financial depths) were built on an unstable ground. To us, it had something of being on shifting sands… but in high slowmotion.
He also told us that may be, in a few years, the houses would slowly fall apart. Suddenly, this place became so morbid. The team was shocked about the story. It revealed a lot about the Real Estate Business politics, because none of the buyers knew that before. I decided to shoot there.
Yet to maintain the coherence of the topography, we needed another location, residence. To create the unity (between the two locations) and the special "flair" of the Residence "Beauval Heights" (its name in the film), we decided to create our own streetlamps. I was very happy with this solution.
The statue was also created especially for the film. It was in the script right from the beginning. With the set designer we really worked very precisely on the conception of it.

Alessio Galbiati: Melvil Poupaud plays a thirty-something man devoid of emotions, incapable of showing his feelings and maybe to live them. How did you work in building this character and how did the actor help you in its construction?

Géraldine Bajard: I always wanted to depict a man who would be in the middle of needs and projections, as he is a stranger to a community, a village.
My grandparents used to live in the countryside, in a very small village near the town of Tours. In this village, there was no bakery, no market anymore, just a little train station. A young doctor from Paris (he was 32) had settled down nearby. He came once to my grandmother's house, and told us about the difficulties of his job. Being the only doctor and replacing somehow the function of the priest, he described himself as being a listener of all sorrows and all needs. When we finally talked about his own wishes and needs in life, he didn't know what to answer. He remained silent. Later, the memory of his words and reaction was a clue in building François character.
As you perfectly name it, the character is incapable of showing his feelings and to live them. This was essential in its building, especially in the confrontation with the group of youngsters. Unable of sharing his emotions, François has also a problem with distance and proximity, which is in my opinion, a very actual topic. He is unable of positioning himself, but also of letting people approach him.

I knew very early that Melvil Poupaud would be a perfect François. Melvil knew that the psychology would not work through biographical elements nor strange habits the doctor could have, but rather through the clash of moments, through a gesture rather than an externalised emotion. And so, we were able to work on creating this opaque character of François Renal. We also agreed on the necessity of a certain kind of humour, laconism.

Weerasethakul, dall'aspetto visivo, dalla libertà narrativa che mostra nei suoi lavori. Per me il cinema deve rimanere una fonte di molte possibilità. E poi sono una persona che tende ad essere molto curiosa… specialmente curiosa nei confronti del fare cinema, di come il cinema permetta molti modi di descrivere e raccontare storie. Lo ammetto: non credo alle regole nel raccontare storie, ma molto più nella "verosimiglianza" (o plausibilità?). Alcune culture hanno modi differenti di raccontare una storia rispetto a come lo fanno gli occidentali, e comunque raccontano storie cariche di tensione.

Alessio Galbiati: La location scelta ha un ruolo fondamentale, è un microcosmo claustrofobico entro il quale i personaggi reagiscono. Come l'hai scelta e come l'hai modificata per le esigenze del film?

Géraldine Bajard: Creare la giusta geografia era molto importante. Dunque la ricerca dei giusti esterni è stato un processo lungo e complesso. Abbiamo dovuto fare fronte ad alcune "restrizioni".
Sin dall'inizio volevo un luogo isolato con le sue piccole case (che, in parte, dovevano essere ancora in costruzione) circondate da boschi e ampi campi in mezzo alla campagna. Quindi ho visto molte residenze in Francia ma la difficoltà era quella di combinare tutte le esigenze, anche per ragioni economiche e produttive.
A un certo punto della preparazione, sono stata presa dalla disperazione nella ricerca del giusto luogo, quello che potesse corrispondere alla geografia del film e che permettesse ai miei personaggi di interagire tra loro. Finalmente, a tre mesi dall'inizio della lavorazione, abbiamo pensato di avere trovato i luoghi giusti ma la società immobiliare (molto simile alla VanX&Co presente nel film) che stava costruendo nella zona non ci ha concesso i permessi. Il film non era corrispondente alla loro politica. Così siamo stati costretti a proseguire le ricerche e abbiamo trovato un altro posto che ora è uno degli esterni del film. Curiosamente, mentre eravamo in visita con lo scenografo, uno degli abitanti del posto ci ha detto che tutte le case (piuttosto costose, la gran parte degli abitanti sono persone benestanti) erano costruite su un terreno instabile. Ci ha dato l'impressione di essere sulle sabbie mobili… anche se molto rallentate.
Ci ha anche detto che forse, nel corso di alcuni anni, le case sarebbero crollate. Improvvisamente, il posto è diventato morboso ai nostri occhi. La squadra era scioccata da questa storia. Diceva molto della politica del mercato immobiliare, perché nessuno dei compratori ne era al corrente prima di acquistare. Ho deciso di girare lì.
Però per mantenere la coerenza topografica del luogo, avevamo bisogno di un altro posto. Per creare l'unità tra i due luoghi, e quel particolare tono della residenza "Beauval Heights" (il nome che ha nel film), abbiamo deciso di disegnare noi stessi i lampioni. Sono stata molto felice di questa soluzione. Anche la statua è stata creata appositamente per il film. Era nella sceneggiatura sin dall'inizio. Con lo scenografo abbiamo lavorato in maniera molto precisa nel concepirla.

Alessio Galbiati: Melvil Poupaud interpreta un trentenne privo di emozioni, incapace di esprimerle e forse anche di viverle. Come hai costruito il personaggio e come l'attore ha contribuito alla sua creazione?

Géraldine Bajard: Ho sempre voluto descrivere un uomo che si trovasse nel mezzo dei suoi bisogni e proiezioni, come uno straniero nel villaggio.
I miei nonni abitavano in campagna, in un piccolo villaggio vicino alla città di Tours (nel dipartimento di Indre-et-Loire, tra Orléans e la Costa atlantica; ndr.). Nel villaggio non c'era più un panettiere o un mercato, giusto una piccola stazione ferroviaria. Un giovane dottore venuto da Parigi (di 32 anni) si era stabilito nelle vicinanze. Venne una volta a casa di mia nonna e ci raccontò delle difficoltà nel suo lavoro. Essendo l'unico medico della zona e rimpiazzando in qualche modo la funzione del prete, si descrisse come un ascoltatore di tutte le tristezze e necessità degli abitanti del luogo. Quando finalmente parlammo dei suoi desideri e dei suoi bisogni nella vita, non seppe come rispondere. Rimase in silenzio. Più tardi, il ricordo delle sue parole e delle sue reazioni sono state una traccia nella costruzione del personaggio di François.
Come hai detto perfettamente tu, il personaggio è incapace di mostrare i suoi sentimenti e di viverli. Questo è stato essenziale nella sua costruzione, specialmente nel confronto con il gruppo di ragazzi. Incapace di condividere le sue emozioni, François ha anche un problema con la distanza e la vicinanza,

For him and for me, it was important to find the right costume, to define François' silhouette. It had to be simple, plausible for a doctor's character, but also not too obviously anchored in our time, not too naturalistic. By that time, I had already chosen this very peculiar car, the fiat 130, which would be like the extension of François' silhouette. As soon as we see the car, we see François.
We also talked about the atmosphere of "La Lisière" and what would be the general, special tone of the film, François' slow disconnection from the world. It was more an exchange of anecdotes, feelings and suggestions than a "technical" preparation. I wanted him to slowly immerse himself in the world of Beauval Heights. It was a big chance for me to work with him. A great collaboration. Melvil is not only devoted to his part, he thinks and participates to support the whole process of the film. And on top of that, he has a great sense of cinema.

Alessio Galbiati: The feeling you get from watching the film is a great creative freedom, which doesn't happen often in a director's debut film. How was your relationship with both the production (Cinema Defacto) and the co-production companies (23/5 Filmproduktion)?

Géraldine Bajard: It was of course a struggle, especially in the process of writing. But to be honest, it is good to have to fight for the film you want to make; and it is no doubt that the dialogue with the producers (on both sides) helped me a lot to strengthen the "spinal column" of the film. So, even if at some point it was a struggle, it was definitely a positive one !
I must also admit, that I had the chance that both producers seemed to really trust me artistically. Which is quite unusual in the process of a first feature film. I was very lucky.

Alessio Galbiati: What kind of distribution will « La lisière » benefit from ? In what countries is it being released?

Géraldine Bajard: By now, we only have a distributor in Germany (RealFiction). I really hope the film will be shown in more countries.

August 24, 2010

e questi, secondo me, sono temi molto attuali. È incapace di posizionarsi ma anche di lasciare che le persone gli si avvicinino.

Sapevo dall'inizio che Melvil Poupaud sarebbe stato un François perfetto. Melvil sapeva che la psicologia del personaggio non sarebbe trasparsa da elementi biografici, né da strane abitudini che il dottore avrebbe potuto avere, bensì attraverso lo scontro di momenti, attraverso un gesto piuttosto che un'emozione mostrata all'esterno. Cosi siamo stati in grado di lavorare alla creazione di quel personaggio opaco che è François Renal. Siamo stati anche d'accordo sulla necessità di un certo tipo di umorismo e laconicità.
Per me e lui, era importante trovare anche il giusto abbigliamento che definisse la figura di François. Doveva essere semplice, plausibile, per il personaggio di un medico, ma anche non troppo ovviamente ancorato in un tempo preciso e nemmeno troppo naturalistico. In quel momento, avevo già scelto questa particolare automobile, una Fiat 130, che sarebbe stata come un'estensione della figura di François. Appena vediamo l'automobile, vediamo anche François.
Abbiamo anche discusso dell'atmosfera de "La Lisière" e di come sarebbe stato lo speciale tono generale del film, la progressiva disconnessione di François dal mondo. Si è trattato più di uno scambio di aneddoti, di sensazioni e consigli che una preparazione "tecnica". Volevo che si immergesse lentamente nel mondo di Beauval Heights. Lavorare con lui è stata per me una grande possibilità. Una grande collaborazione. Melvil non è solo devoto al suo ruolo, pensa e sostiene tutto il processo del film. E, soprattutto, ha un grandissimo senso del cinema.

Alessio Galbiati: Vedendo il film se ne ricava un'impressione di grande libertà creativa, fatto raro per un'opera prima. Come sei riuscita ad imporre la tua visione? Com'è stato il tuo rapporto con le società di produzione (Cinema Defacto) e di coproduzione (23/5 Filmproduktion)?

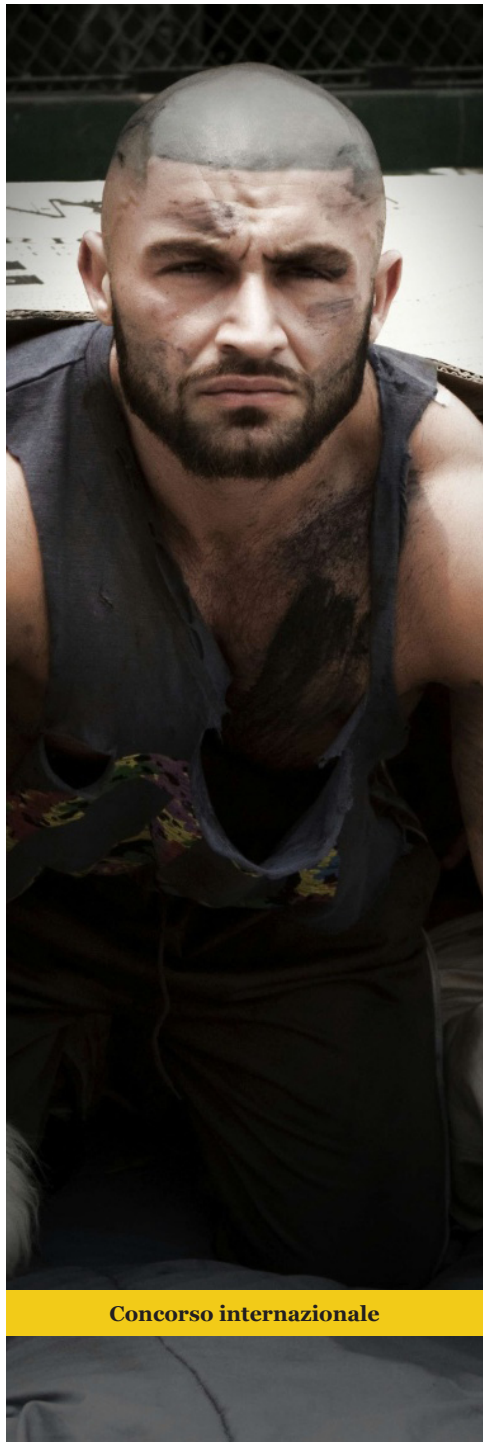
Géraldine Bajard: Naturalmente è stata una lotta, soprattutto nel processo di scrittura. Però, per essere sincera, è una buona cosa lottare per il film che vuoi fare. E non c'è dubbio sul fatto che il dialogo con i produttori (da entrambe le parti) mi ha aiutato molto a rafforzare la "spina dorsale" del film. Quindi, anche se in alcuni momenti è stata una lotta, è stata una lotta positiva!
Devo anche ammettere di essere stata fortunata in quanto entrambi i produttori sembravano fidarsi molto di me, artisticamente. E questa è una cosa piuttosto inusuale nel processo di preparazione di un'opera prima, sono stata molto fortunata!

Alessio Galbiati: Che distribuzione avrà "La Lisière"? In quali paesi uscirà?

Géraldine Bajard: Al momento, abbiamo solo un distributore in Germania (RealFiction). Spero proprio che il film possa essere visto anche in altri Paesi.

24 Agosto 2010

traduzione a cura di RR



Concorso internazionale

LA Zombie

Bruce LaBruce | Germania, USA, Francia - 2010 - Beta Digital - colore - 63' (versione soft)

di Roberto Rippa

Uno zombi emerge dalle acque dell'Oceano Pacifico e si reca sulle colline circostanti.
Qui incontra un surfer che lo fa salire sulla sua automobile. Poco dopo, è vittima di un incidente mortale.
Quando la creatura giunge in città, diventa difficile capire se si tratti di uno zombi o di un senzatetto schizofrenico sofferente di allucinazioni. Come una sorta di redentore oscuro, lo zombi avanza per l'area di Los Angeles per trovare diversi uomini morti – un colletto bianco, un drogato senza dimora, un gruppo di pornostar cocainomani – che riporta in vita infilando il suo curioso membro nelle loro ferite. Presto, però, non sarà più in grado di sopportare la rigida realtà della metropoli.

Cinema che indaga sul corpo – pur rimanendo a distanza siderale da Cronenberg - nonché opera che certamente otterrà più articoli di giornale che spettatori, "LA Zombie" vede la creatura del titolo vagare per una Los Angeles più vera del vero, narrata prevalentemente attraverso rumori e luci, alla ricerca di cadaveri da riportare in vita mediante inserimento di un fintissimo membro dal prepuzio attorcigliato a coda di maiale nelle loro ferite. Si tratta di un vero zombi alieno o è solo un senzatetto schizofrenico? Poco importa, a LaBruce interessa solo spaziare dal corpo del suo protagonista François Sagat (molto) alle immagini della città (molto meno), mostrata in maniera personale e non di rado efficace.
Se a tratti il regista pare disseminare la storia di indizi che potrebbero portare alla comprensione relativa all'identità della curiosa figura, è anche evidente che gli interessa poco o nulla la narrazione, visto che compone il suo film attraverso una serie di quadri in cui il nostro si muove da un corpo esanime all'altro (un uomo d'affari ucciso da un collega, un senzatetto, un gruppetto di attori porno gay cocainomani uccisi dai loro spacciatori…) reiterando i suoi gesti. Riprendendo a grandi linee la tematica di fondo del precedente "Otto; or, Up with Dead People" (2008), in cui un giovane zombi vagava per Berlino finendo con il proporsi come regista di un film horror nella speranza di riuscire a occultare la sua vera natura, LaBruce - pur rimanendo fedele al suo peculiare stile visivo a metà strada tra cinema indipendente e porno - ne migliora il lato estetico, complice il direttore della fotografia James Barman, ma ne impoverisce la narrativa. L'aura di malinconico romanticismo che lo pervade e il fatto che lo zombi restituisca la vita attraverso il sesso sono i punti di forza del film ma, malgrado presenti momenti piuttosto riusciti, non si può dire che LA Zombie nel suo insieme riesca a trasmettere alcunché, arrivando addirittura a tediare nel suo continuo riproporre gli stessi gesti e atti.

Resta infine il sospetto che il film possa vivere delle scene pornografiche (cinque in tutto), epurate dalla versione vista al Festival di Locarno e presenti nella versione hard che verrà pubblicata in DVD negli Stati Uniti (ma non in Italia, dove sarà disponibile nei prossimi mesi presso Queer Frame nella sua versione soft).
Assurdo e inspiegabile il suo bando dal territorio australiano e la conseguente esclusione dal Melbourne Film Festival.

LA Zombie

regia, soggetto: Bruce La Bruce; montaggio: Jörn Hartmann; fotografia: James Carman; musiche: Jack Curtis Dubowsky, Kevin D. Hoover; art direction: Steve Hall; interpreti: François Sagat, Rocco Giovanni, Wolf Hudson, Eddie Diaz, Andrew James, Matthew Rush, Erik Rhodes, Francesco D'Macho, Adam Killian, Tony Ward, Santino Rice, Tim Kuzma; produzione: Wurstfilm GmbH (Germania); coproduzione: Dark Alley Media, Arno Rok, PPV Network; diritti mondiali (Germania); paese: Germania, USA, Francia; lingua: senza dialoghi; anno: 2010; durata: 63' (versione soft)

Bruce LaBruce. Bryan Bruce, nome d'arte Bruce LaBruce, vive a Toronto, dove è attivo come scrittore, regista e fotografo. Nel 1985, crea la rivista gay-punk "J.D.s", che pubblicherà per otto numeri fino al 1991, anno in cui firma il suo primo lungometraggio "No Skin Off My Ass", sulla sordida relazione tra un parrucchiere e uno skinhead muto, seguito dal film autobiografico "Super 8 ½" (1994). "Hustler White", co-diretto con il fotografo Rick Castro, esce in prima mondiale al Sundance nel 1996. Due anni dopo, LaBruce gira a Londra il suo primo film porno, "Skin Flick" (1998), con una banda di skin-head che irrompe nella lussuosa casa di una coppia omosessuale. Nel 2004 ne realizza un altro, "The Raspberry Reich", che riporta alla scena culturale e politica di sinistra nella Germania degli anni Settanta, seguito da "Otto; or, Up with Dead People" nel 2008.

Intervista al regista Bruce LaBruce

di Roberto Rippa

Roberto Rippa: Innanzitutto, ho trovato che il film sia piuttosto romantico. Sono pazzo?

Bruce LaBruce: No, penso sia molto romantico. Necromantico.

Roberto Rippa: Il personaggio principale è una sorta di serial killer al contrario. Restituisce la vita invece che toglierla…

Bruce LaBruce: Trovo che molti film horror, "torture porn" (film splatter dalla violenza grafica particolarmente insistita e comprendenti mutilazioni e smembramenti; ndr.), come li chiamano, siano negativi perché mostrano solo torture, omicidi e assassini seriali che non fanno altro che annichilire le persone. Il mio personaggio, invece, le persone le fa resuscitare. Quindi sì, si tratta di una consapevole opposizione a quella tendenza.

Roberto Rippa: Quindi si è trattata di una scelta sin dall'inizio? Ciò che voglio dire è che questo è un momento in cui il "torture porn" è di moda. Il tuo film è ristoratore in questo senso.

Bruce LaBruce: Sì, l'ho fatto coscientemente. D'altro canto non penso si possa esprimere direttamente un giudizio morale…
Un mio amico mi ha messo in contatto con Camille Paglia (saggista, antropologa e sociologa statunitense nota anche per la sua posizione femminista; ndr.) quando il caso della censura del film è esploso in Australia e lei mi ha consigliato di non tentare di difendere il mio film su basi morali, perché sarebbe stato ridicolo in quanto si tratta comunque di un film che contiene violenza estrema e rappresentazione grafica del sesso. Cose che vanno bene, certo, ma la mia difesa del film si basa piuttosto sulla tradizione dell'arte. È l'idea di questo personaggio romantico che risale alla fine del XVIII secolo, Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire, che scrissero opere sulla morte, su creature che morivano per poi ritornare, di un legame romantico con la morte.

Roberto Rippa: C'è una cosa che suscita la mia curiosità: lo zombi del tuo film sembra invisibile agli occhi della gente, è una cosa che ho notato quando entra nel negozio di Donut e ci sono due donne sedute al tavolo che non lo notano affatto, a dispetto della sua appariscenza. Si tratta di un modo per suggerire che nella realtà non è come appare a noi, che è lui a sentirsi così? Un modo per suggerire la sua schizofrenia?

Bruce LaBruce: Si. Ci sono due cose che accadono in quella parte in cui il personaggio appare come confuso con lo sfondo. È un modo per dire che le persone senzatetto sono invisibili come lui. La gente le ignora e finge che non esistano. Finge che quella situazione non stia accadendo. Specialmente a Los Angeles. L'altra cosa sottintesa nel film è che si tratta di un personaggio spaccato in due, un personaggio dalla personalità duale. Quindi non sai mai se di lui ce ne sia uno solo, se ce ne siano due o più. A un certo punto, verso la fine del film, finisce con il guardare sé stesso. A quel punto non è più chiaro se si tratti di due diverse entità, che è un altro modo di suggerire che le cose potrebbero non essere come appaiono o per suggerire che il film è il punto di vista di una persona che potrebbe soffrire di schizofrenia.

Roberto Rippa: È curioso, perché questo è un periodo in cui sono i vampiri ad essere molto in auge nel cinema. Gli zombi sembravano essere un po' dimenticati mentre tu li hai riportati all'attenzione della gente.

Bruce LaBruce: Il personaggio è inteso come uno zombi ma come uno zombi particolare. Io credo che questa sia la direzione verso la quale dovrà andare il cinema sugli zombi. È fastidioso per me vedere molti film sugli zombi che reiterano all'infinito le stesse situazioni, con gli zombi rappresentati come senzatetto privi di valore che possono essere annientati per divertimento. Esseri senza personalità, creature molto conformiste, prive di carattere. Quindi questa penso sia la direzione in cui gli zombi dovranno andare, in un certo senso.

Roberto Rippa: È vero che inizialmente avevi pensato di girare il film in bianco e nero?

Bruce LaBruce: No, a dire il vero non è così. Il mio film precedente, "Otto; or, Up with Dead People", che narrava di uno zombi gay che avrebbe potuto essere un senzatetto, era girato per metà in bianco e nero.

Quella era una scelta consapevole perché la regista lesbica del film nel film gira film in bianco e nero e questo si vede.
Comunque no, "LA Zombie" aveva davvero la necessità di essere a colori perché tenta di catturare quell'energia pop che è propria di Los Angeles, un'atmosfera quasi apocalittica con la sua nebbiolina rossa, i suoi colori, i suoi tramonti nucleari…
Se voglio catturare lo spirito di Los Angeles, devo necessariamente girare a colori.

Roberto Rippa: A proposito di questo, io conosco Los Angeles piuttosto bene e ho trovato che il tuo film mostri la vera essenza della città attraverso i colori, i rumori…

Bruce LaBruce: Le automobili… Los Angeles è tutta nel suo incessante rumore di auto…
Ho fatto lo stesso in "Hustler White", dove filmavo dall'altra parte della strada con tutte le auto che passavano davanti. Questa è autenticamente Los Angeles.
Poi abbiamo filmato veri senzatetto, e questo porta il film ad una certa autenticità.

Roberto Rippa: Una domanda sulla doppia versione del film: si sa che abitualmente giri i tuoi film nella doppia versione soft e porno, perché questa scelta?

Bruce LaBruce: Riguarda l'idea di una promozione trasversale, per potersi rivolgere a pubblici diversi ma soprattutto perché a un certo punto Jürgen Brüning, il mio produttore da lungo tempo, ormai 20 anni, a un certo punto del nostro percorso artistico come registi, ha fondato una casa di produzione di film porno chiamata Cazzo Film e nel contempo ha continuato a produrre i miei film. Così, girando i miei film con un produttore di porno, è parso logico lavorare nell'ambito di quella industria. Ha attori porno che lavorano per la sua produzione e che io posso utilizzare nei miei film, ha uno studio, una sala di montaggio e quindi è parso naturale. È stato anche un processo di realizzazione per me, perché all'inizio giravo film d'arte contenenti sesso esplicito e questo mi è valso l'etichetta di pornografo, anche se davvero non giravo film porno ed ero certamente fuori dall'industria del porno. Quindi, a causa della nostra reputazione – la mia e quella di Jürgen – come pornografi, lui ha fondato una vera casa di produzione porno. È come se entrambi fossimo stati guidati verso questa direzione.

Roberto Rippa: Considerato che la casa di produzione di "LA Zombie" si occupa di porno, sono curioso di sapere come hanno reagito a questo progetto che è sì esplicito, anche se qui la versione esplicita non si è vista, ma non è propriamente pornografico.

Bruce LaBruce: L'industria del porno, come tutte le altre industrie – quella della musica, quella del cinema – è in crisi e in una fase di transizione perché le vendite dei DVD sono crollate, è aumentato il ricorso a copie pirata. Quindi l'industria è in calo e la gente è alla ricerca di nuovi modi per generare reddito o anche solo per promuovere le sue aziende, quindi fare un film come "LA Zombie" in una versione softcore che può essere mostrata in festival di alto profilo offre un buon profilo alle produzioni di porno, è una buona occasione promozionale per loro. Molte tra le persone che lavorano nel porno e che ho incontrato nel mio cammino sono annoiate dal produrre quel tipo di film e sono piuttosto propense a provare qualcosa di diverso e più ambizioso. Poi c'è anche la voglia di trovare nuovi tipi di pubblico…

Roberto Rippa: Che tipo di distribuzione avrà "LA Zombie" negli Stati Uniti, per esempio?

Bruce LaBruce: È difficile dirlo. Abbiamo un distributore italiano che pubblicherà il film in DVD in un'edizione che comprenderà anche "Otto; or, Up with Dead People" (Queer Frame; ndr.), Negli Stati Uniti, Robert Felp della Dark Alley cercherà sicuramente un accordo con un distributore più grande. Non abbiamo ancora deciso nulla di preciso. Anche la versione soft è piuttosto estrema, come sai, è un film sperimentale, un film artistico, non ha una trama, pochissimi dialoghi. Quindi non è il genere di film che troverà molte sale disposte ad ospitarlo. Però pubblicheremo entrambe le versioni in DVD e le distribuiremo attraverso canali separati.

Roberto Rippa: Volevo sapere come hai lavorato con il responsabile degli effetti speciali Joe Castro. Gli hai spiegato cosa volevi, hai seguito i suoi suggerimenti o avete lavorato insieme sin dall'inizio?

Bruce LaBruce: Sin dall'inizio. Abbiamo discusso in dettaglio che aspetto volevamo che avesse la creatura, come si sarebbe comportata… Abbiamo collaborato strettamente. Lui si è occupato degli effetti speciali per molti film horror a basso costo e quindi aveva già qualche idea su come avrebbe visto la creatura e poi io ho adattato le sue idee al mio stile. Per me si trattava di moderare, addolcire il suo stile, che è piuttosto eccessivo, estremo, supersanguinolento, mentre io lo volevo esteticamente più elegante.

Roberto Rippa: E la musica?

Bruce LaBruce: La musica ha un ruolo centrale nei miei film. Di solito pubblico in Facebook, MySpace una nota in cui spiego di essere alla ricerca di un dato tipo di musica per un dato progetto e quindi ricevo materiale. In seguito scelgo la musica che pare più appropriata per il progetto. Per questo film però ho coinvolto un musicista conosciuto in Facebook, Kevin D. Hoover, perché componesse alcune musiche in uno stile specifico. Musiche che contenessero riferimenti ai Tangerine Dream, alle musiche di Giorgio Moroder degli anni '70… pensavo alla musica da lui composta per "Cat People" di Paul Schrader. Elettronica anni '70…

Roberto Rippa: Questo è il tuo secondo film ad avere come protagonista uno zombi. Dobbiamo aspettarci una trilogia?

Bruce LaBruce: Oh sì, devo! Voglio fare "Detroit Zombie", perché voglio girare un film a Detroit, dove non sono mai nemmeno stato ma che mi dicono essere una sorta di civiltà in decadenza, con i palazzi abbandonati che stanno crollando. Poi sono appena stato in Sudafrica per occuparmi di un allestimento teatrale a Johannesburg e qualcuno mi ha fatto conoscere Nollywood, l'industria cinematografica nigeriana, e quindi voglio fare "Nollywood Zombie".

Locarno, 5 agosto 2010.

traduzione a cura di RR

Intervista all'attore François Sagat

di Rapporto Confidenziale

Rapporto Confidenziale: Com'è avvenuto il tuo incontro con Bruce LaBruce?

François Sagat: Ci siamo incontrati nel novembre 2008, mi pare. Ci siamo visti a Parigi e abbiamo parlato delle nostre vite ma anche della possibilità di lavorare insieme. Mi ha raccontato di avere avuto l'ispirazione per fare qualcosa con il personaggio di uno zombi dopo avere visto un video fatto da me dove interpretavo un vampiro… o qualcosa del genere. L'idea è nata da lì. Una cosa completamente diversa da "Otto" ("Otto; or, Up with Dead People", 2008, il precedente film di LaBruce che aveva come protagonista uno zombi post-adolescente; ndr.), che aveva fatto prima. Un anno dopo abbiamo girato il film. È stato molto veloce, molto intenso. La lavorazione è durata otto giorni… o qualcosa del genere.

Rapporto Confidenziale: Hai seguito una sceneggiatura o hai improvvisato il tuo ruolo?

François Sagat: No, nessuna sceneggiatura. C'era giusto una sinossi contenente le parti di storia da girare giorno dopo giorno ma nulla di molto preciso. E non ci sono molti dialoghi. Faccio solo dei versi… uaghh, arghhh, uahhh!!!

Rapporto Confidenziale: Esistono due versioni del film: soft e hard. La versione soft è fondamentalmente quella porno con le scene hard tagliate al montaggio, oppure c'è dell'altro?

FS: Il film è stato girato proprio come un porno. Abbiamo girato cinque scene hard. Per me la cosa più logica sarebbe stata quella di mostrare la versione porno, ma è impossibile per la realtà del Festival. Però nella versione softcore vedo qualcosa di più onirico, più schizofrenico, c'è meno narrazione che in quella porno. Io ho vissuto il film e la sua lavorazione così. La versione porno è totalmente diversa da quella soft, è meno logica, secondo me. Però non possiamo mostrarla qui…

Rapporto Confidenziale: Tu sei presente a Locarno con ben due film, entrambi in concorso: oltre a "LA Zombie", "Homme au bain" di Cristophe Honoré. Stai meditando di cambiare qualcosa nella tua carriera o si tratta di un caso?

François Sagat: Non ho avuto molto tempo per pensarci. Non mi aspetto grandi cose. Io lavoro, faccio ciò che devo, e poi passo al lavoro successivo. Magari cambierà qualcosa, magari susciterà l'interesse della gente. Non so, magari tutto sarà dimenticato nello spazio di un anno o due. Non mi aspetto molto da queste cose.

Rapporto Confidenziale: Tu hai lavorato nel porno in Francia, prima di trasferirti professionalmente negli Stati Uniti e prima di questo hai anche lavorato nel mondo della moda come assistente…

François Sagat: Si, dai 18 ai 23-24 anni ho lavorato nella moda… però ho lasciato. Mi sono quindi preso un anno di pausa perché avevo deciso di dedicarmi di più all'attività fisica, per rendere il mio corpo più massiccio ed evidente. A quel punto sono stato notato da un francese che lavora per una casa di produzione e che mi ha fatto qualche servizio fotografico. Due mesi dopo ho girato il mio primo porno. Avevo 24 o 25 anni…no, 25. Da lì ho girato due o tre film. Poi una casa di produzione statunitense mi ha notato sulla copertina di un DVD e mi ha chiamato. Dopo sei mesi sono andato negli Stati Uniti per il mio primo film.

Rapporto Confidenziale: Lavori negli Stati Uniti da diversi anni ormai…

François Sagat: Cinque anni. Tanti…

Rapporto Confidenziale: Com'è lavorare nel porno negli Stati Uniti? Deve essere molto differente rispetto all'Europa.

François Sagat: Mi sono sentito più sicuro, direi. Perché sei circondato da persone che si prendono cura di te. Anche quando mentono, per un contratto per esempio, ho sentito di lavorare con persone più responsabili e più consapevoli della mia carriera e della mia immagine. In Francia non esiste una vera industria del porno. Certo, c'è un'industria del porno etero, un mondo diverso, ma il porno gay non è così interessante e tutto appare più casuale. Sono andato negli Stati Uniti per fare qualcosa della mia carriera. È tutto molto veloce là. Quando giri il tuo primo film bastano tre mesi perché facciano di te una star. Molto veloce…

Rapporto Confidenziale: Troppo veloce?

François Sagat: Forse sì.

Rapporto Confidenziale: Quanto conta nella tua carriera americana il fatto che tu sei europeo, francese?

François Sagat: Ci sono problemi nel lavorare in territorio USA per un europeo. Il fatto che sia francese, invece, mi ha reso per così dire esotico nello star system. Poi la gente pensava che io fossi arabo, quindi una cosa attraente e spaventosa allo stesso tempo ai loro occhi. Ma non sono arabo, questa idea è nata dal fatto che il mio primo porno americano si intitolava "Arabesque". E poi ho questo tatuaggio sulla schiena (oltre al caratterizzante tatuaggio sullo scalpo, a simulare la presenza di capelli, François ha tatuata sulla schiena una mezzaluna con la stella islamica; ndr.), quindi la gente pensava ci fosse una connessione tra queste cose.

Rapporto Confidenziale: Com'è stato lavorare con Christophe Honoré in "Homme au bain", presente anch'esso in concorso al festival?

François Sagat: Differente…

Rapporto Confidenziale: Già, perché in questo hai diversi dialoghi.

François Sagat: Si, ce ne sono. Non tantissimi ma ce ne sono. È stato più impegnativo dal punto di vista emotivo. Ci sono stati momenti in cui non ho potuto mantenere il controllo. Christophe ha cercato di cogliere i momenti in cui non ero controllato. Io amo mantenere il controllo su di me, sulle mie emozioni. Non mi pace mostrare una determinata parte del mio viso, un'espressione…
Così quando ho visto per la prima volta il film, da solo, sul mio computer, ero un po' scioccato perché ho notato alcune parti di me che non avrei voluto vedere. È stato un po' imbarazzante. In un modo positivo, però.

Rapporto Confidenziale: Quindi ne sei soddisfatto…

François Sagat: Si, c'è qualcosa di molto vulnerabile e sensibile in questo film. Ne sono soddisfatto, si…

Rapporto Confidenziale: Magari uno dei due film che ti vedono interprete vincerà e ti vedremo sul palco con il premio in mano.

François Sagat: Per me è già fantastico il fatto che la gente li vedrà. Non mi aspetto nulla. Se uno dei film vincesse sarebbe una bellissima cosa, certo.

Rapporto Confidenziale: Cos'hai fatto per prepararti a diventare uno zombi per Bruce LaBruce, hai guardato vecchi film di zombi?

François Sagat: Oh sì. Bruce mi ha spedito i collegamenti ad alcuni video su YouTube perché vedessi alcune espressioni o sentissi alcuni versi che avrei dovuto fare, ma è stato anche molto aperto nell'ascoltare la mia opinione, le mie idee. Il truccatore era decisamente pazzo, nel bene e nel male, e c'è stato qualche problema. Però era molto creativo e quindi lavorare con lui è stato interessante. Gli ho detto che mi sarebbe piaciuto lavorare sul colore della pelle, avere dei denti diversi. Abbiamo avuto un primo incontro in maggio a Los Angeles – il film è stato girato in settembre – e quindi c'è stato il tempo per discutere.

Rapporto Confidenziale: Sei un estimatore del cinema horror?

François Sagat: Oh sì!!! Amo i film sugli zombi, di tutti i tipi, anche gli ultimi usciti. Anche quando non sono eccezionali, mi piace sempre lo splatter, un po' di sangue, di violenza. Mi piace la violenza, anche quella gratuita. Nella finzione, ovviamente.
Amo anche i vecchi film, quelli di Romero, quello in bianco e nero dove gli zombi sono molto lenti (imita il movimento e i versi degli zombi di Romero). Non sono spaventosi ma li amo ancora. In quelli vecchi sono lenti ma non puoi comunque sfuggire. Quelli nuovi invece sono velocissimi e spaventosi.

Rapporto Confidenziale: Sei uno zombi molto convincente!

François Sagat: (esplode in una risata). Non so…però sono uno zombi buono, non uccido le persone.

Rapporto Confidenziale: Ho trovato che il film sia in qualche modo romantico…

François Sagat: In un certo senso lo è. "Mélancolique-romantique"… Non credo che "LA Zombie" sia provocatorio. Lo dico riferendomi al bando in Australia di cui non capisco le ragioni. Forse è a causa del sesso gay che contiene.

Rapporto Confidenziale: Pensi sia questa la ragione per cui è stato escluso dal Melbourne Film Festival?

François Sagat: Si, non c'entrano nulla né l'horror né la violenza. Penso c'entri con il sesso gay (mima un rapporto orale portandosi il pugno chiuso alla bocca). Una scelta ipocrita. Però va bene, così la gente ne ha parlato ancora di più.

Rapporto Confidenziale: La sua censura ha portato molta pubblicità al film. È stata una cosa buona alla fine.

François Sagat: Sì, la notizia è passata in televisione, sui giornali, nei blog. È stata una buona cosa.

Locarno, 5 agosto 2010.

traduzione a cura di RR

Pardi di domani: Corti d'autore

Laharog dvora

(To Kill a Bumblebee) | Tal Granit, Sharon Maymon - Israele - 2009 - 35mm - colore - 7'

di Alessio Galbiati

Canaan uccide un'ape. Oggi, non sarà l'unica cosa che ucciderà. Che cosa sareste disposti a fare per difendere il mondo che vi siete costruiti? Una riflessione tragicomica sulla vita, l'amicizia e il potere della paura.

È fulminante e geniale il cortometraggio di Tal Granit e Sharon Maymon. In soli sette minuti trascina lo spettatore in una spirale di violenza che produce vittime in maniera esponenziale – una carneficina del senso di colpa, un loop omicida.

Due amici vanno a caccia in un bosco, un'ape cerca di pungerli e dunque la uccidono, poi avvistano fra gli arbusti un grosso cinghiale, prendono la mira e fanno fuoco. Raggiunta la bestia agonizzante si accorgono che a poca distanza c'è il corpo esanime, con un colpo piantato in fronte, di un turista asiatico. I due hanno opinioni diverse su cosa fare: denunciare l'accaduto o occultare il cadavere? oppure più semplicemente fare finta di niente e proseguire oltre? Le loro considerazioni si debbono però scontrare con un inaspettato problema: qualche decina di metri più in là un amico del cadavere assiste pietrificato alla scena. Che fare? i due si accordano con uno sguardo d'intesa e subitanei eliminano lo scomodo e casuale testimone, con una scarica di fuoco delle loro carabine. Però pure questo secondo omicidio ha dei testimoni, e pure questi verranno eliminati, ma pure in questo caso ci sono dei testimoni , e pure questi verranno eliminati…

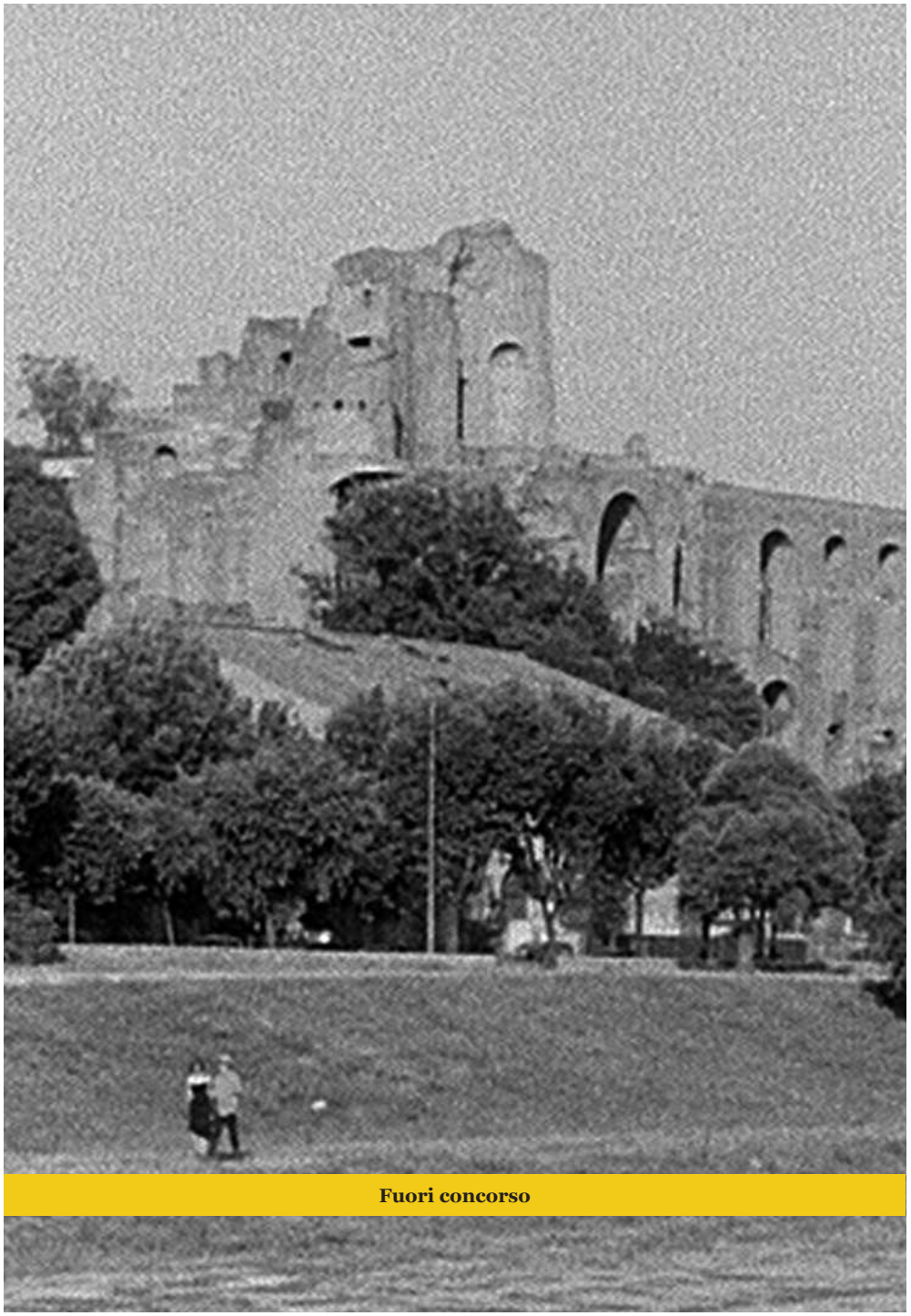
In questo corto israeliano si intravede il conflitto con la Palestina, una black (short) comedy sul continuo bagno di sangue a cui quella tormentata terra è chiamata ad assistere, introducendo il dubbio che anche il solo guardare possa essere considerato una colpa dai carnefici. L'eco politico non è il solo propagato da questo corto, volendo potrebbe considerarsi questa storia come metafora del "peccato" della visione, del guardare, dell'essere testimoni.

Considerazioni a parte, Granit e Maymon, realizzano un corto deflagrante e spassoso che strappa risate ed è al contempo in grado di mettere in scena un'idea folgorante.

Laharog dvora (To Kill a Bumblebee)
Regia, sceneggiatura: Tal Granit, Sharon Maymon; montaggio: Assaf Lapid; fotografia: Ram Shweky; musiche: Boaz Schory; suono: Ronen Nagel; costumi: Yaara Zadok; dialoghi: Tal Granit, Sharon Maymon; interpreti: Dvir Benedeck, Rami Heuberger; produzione: Green productions, (Israele); paese: Israele; lingua: ebraico, tailandese; anno: 2009; durata: 7'

Tal Granit nasce a Tel Aviv nel 1969 e si diploma al Sam Spiegel. Insieme a Sharon Maymon scrive e dirige il cortometraggio "Mortgage" (2006), vincitore del Best Drama Award al Festival internazionale del film di Gerusalemme. Tal Granit partecipa al Berlinale Talent Campus 2005. Nel 2010 ottiene, sempre assieme a Sharon Maymon, l'Highlight Pitch Award del Talent Project Market della Berlinale per il film "My Sweet Euthanasia", di prossima uscita.

Sharon Maymon nasce a Ramle nel 1973 e si diploma alla scuola di cinema Camera Obscura. Insieme a Tal Granit scrive e dirige il cortometraggio "Mortgage" (2006), vincitore del Best Drama Award al Festival internazionale del film di Gerusalemme. Nel 2010 ottiene, sempre assieme a Tal Granit, l'Highlight Pitch Award di Berlino per il film "My Sweet Euthanasia". Sharon Maymon firma inoltre una regia a quattro mani con Erez Tadmor nel film "A Matter of Size", mostrato in prima mondiale al Tribeca Film Festival 2009.



Fuori concorso

Les Champs brûlants

(Campi ardenti) Catherine Libert | Francia - 2010 - Beta digital - colore e b/n - 72'

di Alessio Galbiati

Al di là della grande storia del cinema italiano e della sua morte annunciata, c'è un'altra storia, quella di un cinema invisibile e resistente che nessuna tempesta potrà annientare, perché tornerà sempre, libero e spontaneo, come le erbe selvatiche sui margini dei sentieri. "Campi ardenti" è il quarto episodio di "Vie Traverse", road movie cinematografico che percorre l'Italia dal nord al sud alla ricerca di un cinema indipendente, estremamente vivo, anche se considerato morto. Dalle rovine del Circo Massimo a Roma, passando per le periferie dimenticate, fino alle macerie di Pozzuoli, il film cerca di incontrare un «cinema di sopravvivenza», quello di Beppe Gaudino e Isabella Sandri.

I campi ardenti del titolo sono una metafora del cinema italiano indipendente, carsico ed afflitto da bradisismo come il cinema di Beppe Gaudino, dunque quello di Isabella Sandri e quindi pure il (non) cinema di Enrico Ghezzi. Catherine Libert (presente fisicamente nel documentario) e Stefano Canapa danno corpo (filmico) a speculazioni attorno all'arte dell'indipendenza nella/della produzione di immagini in movimento. La regista belga innamorata dell'Italia, in coppia con Canapa, muovono il documentario con/da Enrico Ghezzi al Circo Massimo eletto a palcoscenico ideale, location perfetta, per la messa in scena (ancora) metaforico-simbolica della storia del cinema italiano, da sempre ai margini della società stessa, anche nella sua epoca di maggiore splendore. Una decadenza fatta di rovine, che già si davano come tali nell'epoca mitica di fulgore neo-realista. Dunque Ghezzi immagina quegli essenziali "mostri sacri" sfilare al Circo Massimo, Rossellini-Fellini-Visconti-Antonioni, di fronte ad un popolo assente ed immersi in una architettura distante ed in rovina, splendida nel suo evidente disfacimento. Il Circo Massimo come luogo simbolico del cinema italiano: un vuoto rovinoso.

Ma è con Isabella Sandri che i "Campi ardenti" si chiariscono. «Un desiderio di fermare momenti di effimero che stanno passando. Lottiamo perché resti qualcosa ma sappiamo già che è perso», con questo parole la regista di origini venete esplicita la propria etica del fare cinema, la propria visione di "cinema indipendente"; «non mi interessa il concetto di indipendente dal punto di vista economico/produttivo. Intendo l'indipendenza come un liberarsi di un modo di fare cinema, per cercare nuove espressioni». Ella intende il cinema come esigenza interiore, incapace di fare i conti con il mercato e la produzione corrente, necessità intellettuale, sentimento rabbioso: «il sostegno, l'amore, la motivazione per fare un film li devo trovare dentro di me ogni giorno». Una rabbia naturale perché donna, sconcertata fin da bambina dalle distorsioni d'una società maschilista e successivamente di un mondo "adulto" sessista, discriminante e discriminatorio, Sandri motiva la propria necessità di creare immagini in movimento, raccontare storie, con un sentimento politico – lotta di classe e di genere. Una rabbia contro la produzione ed i produttori estinti, «in Italia c'è una cinematografia fatta di carità e briciole». Questo capitolo del documentario contiene pure una sequenza (ancora) simbolicamente assai importante, la regista torna infatti nei luoghi in cui girò "Animali che attraversano la strada" (2000), il quartiere romano Torre Vecchia, sciagurato esempio di speculazione edilizia alle porte della città eterna, a discutere con i suoi abitanti, alcuni dei quali parteciparono al film, sul senso di un cinema ambientato in quei luoghi. Questo dialogo, isolato da tutto il resto, meriterebbe già di per sé la visone del documentario. Una sequenza straordinaria in grado di vincere le resistenze degli interlocutori ed arrivare al nocciolo del problema di ogni cinema sociale e civile. «Ma a cosa servono questi film?» domanda ad un certo punto una donna, «a cosa servono i vostri film se dopo non succede nulla, non cambia nulla?». In questa domanda, in questo scarto fra intenzioni e risultati, fra comunicante e ricevente, fra regista e pubblico, si consuma tutto il dramma del contemporaneo (non solo cinematografico); l'incomunicabilità fra mondi sempre più ermetici e distanti, si materializza la distanza siderale fra il cinema ed il popolo, le persone, le loro vite, la vita in generale. La risposta che la regista fornisce è che «questi film dovrebbero servire ad aumentare la coscienza (di classe?) delle persone messe al centro dell'immagine». Ma gli abitanti del quartiere che si sono

soffermati attorno a lei ed alla telecamera non paiono comprendere questo discorso, loro vorrebbero che il film "funzionasse" sui politici e dunque sulle istituzioni, non afferrano nemmeno il discorso di Isabella Sandri, attendono che le rovine ammantino ogni cosa, incapaci ed impossibilitati a reagire, annichiliti da una società che li ha dimenticati. Questa distanza siderale dà i brividi, e – ripeto – è il problema del contemporaneo (non solo cinematografico).

Catherine Libert e Stefano Canapa incontrano Beppe Gaudino a Pozzuoli, sua città natale, emblema geo-morfologico del suo cinema, Weltanschauung osmotica fra territorio e poetica, città afflitta da bradisismo, fenomeno lentissimo ma capace di accelerazioni improvvise e devastanti. Pozzuoli sorge sull'area vulcanica dei Campi Flegrei (campi ardenti). Qui l'epifania del documentario si compie oltre ogni aspettativa possibile, divenendo scientifica e perfetta, portando a compimento la metafora del titolo, i simboli di simboli; i segni che divengono cinema coincidono in una mezz'ora di cinema sorprendente ed efficace coniugando fra loro immagini in movimento, riflessioni cinematiche, politiche, poetiche. La storia di Beppe Gaudino è talmente unica da divenire esemplare per tutto il cinema indipendente ed artigiano (invisibile) d'Italia. La sua poetica d'autore viene raccontata da lui stesso con parole misurate ed efficaci, accompagnata dalle immagini di quel territorio che di quel linguaggio è segno vivente, rovina in corso. «Lavoro sulla memoria che non ha il valore della memoria. [...] Lo faccio guardando il paesaggio perché in esso vi è memoria, in esso nulla è casuale». Così la città antica, devastata dal bradisismo, dall'incuria dell'uomo, dall'assenza criminale di politica (dal greco politikè, 'che attiene alla città'), racchiude in sé, nello spazio di ogni singola inquadratura, il senso delle sue parole e del suo cinema. Lo schianto della città moderna porta alla luce quella antica, capitelli fuoriescono ad ogni crollo, come se la storia di quei luoghi invariabilmente prenda forma nel presente, cancellando ogni possibile "modernità". Così è il tempo, la variabile temporale, inarrestabile ed ingovernabile, ad offrire al regista la chiave per un cinema realmente indipendente, «il tempo permette l'indipendenza», il tempo permette di costruire progetti in autonomia, fuori dalle logiche del mercato e della produzione corrente, così Gaudino per ogni sua opera ha dovuto faticare anche decenni per vederla portata a compimento. Si pensi che, ad esempio, la sua sceneggiatura per un film su Pompei, alla quale iniziò a lavorare nell'81-82, e che nel '94 sembrava ad un passo dall'essere realizzata avendo ottenuto i finanziamenti necessari, giace ancora oggi in uno di quei proverbiali cassetti entro i quali rimangono parcheggiati i sogni cinematici di molti (chi non ne possiede uno?). «Vivere su di un vulcano ti abitua alla precarietà, ti abitua a vivere al confine, è un limbo. È fatalismo... effimero, precario... stare sul filo del rasoio è vita, è vitalità».

Il documentario infine torna su Enrico Ghezzi, in un dialogo con la stessa Libert, e si conclude su di una frase di Mario Soldati che è sintesi perfetta del percorso intrapreso in questo viaggio in Italia nell'anno zero della sua cinematografia, una sintesi che ci ricorda lo scarto esistente fra intenzioni e concrete realizzazioni, in cui alla base del cinema c'è l'insoddisfazione dell'irriproducibilità di ciò che sogniamo: «Ho molto amato il cinema. Per lo stile di vita. Vorrei farlo tuttora, ma vorrei che non uscisse nulla dalla macchina da presa. Amo la vita del cinema, amo la regia, ma non accetto che ci sia qualcosa da vedere. Tutto dovrebbe finire là».

Catherine Libert e Stefano Canapa possiedono un gusto ammaliante per le immagini fiammeggianti, soffermano la macchina da presa su insolite elegie del reale, trasfigurandole con viraggi poetici, addirittura lisergici; esemplare a tal proposito, e straordinariamente efficace, la sequenza di chiusura (o una delle sequenze di chiusura) sui fumi sulfurei che fuoriescono dal terreno vulcanico di Pozzuoli: esalazioni virate in rosso che ricordano l'inferno dantesco di Guido Brignone e del suo "Maciste all'inferno" (film del 1925 meravigliosamente restaurato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna), opera che ha saputo condizionare l'immaginario di uno dei più grandi registi italiani: Federico Fellini.
Scrivendo tornano alla memoria almeno un altro paio di sequenze preziose e sorprendenti, in una parola (peraltro difficile da maneggiare): belle. Entrambe hanno a che fare col tempo, ed entrambe danno conto della rovinosità insita nello scorrere del tempo. La prima è quella di una stanza, presumibilmente d'una casa diroccata del centro storico di Pozzuoli, che nell'arco di qualche minuto con immagine accelerata collassa su sé stessa, sommersa da calcinacci di pareti crollanti; la seconda è sulla spiaggia di Pozzuoli e mette in scena il disfacimento organico di un barcone ormeggiato sulla battigia.
Libert e Canapa riescono a trovare immagini-metafora che parlano da sé, un dono raro, in un'epoca come la nostra.

"Les Champs brûlants" racconta di Beppe Gaudino ed Isabella Sandri, due cineasti indipendenti che fanno dell'indipendenza una ragione d'essere, due esseri umani persi nel cinema e nel suo linguaggio fra le rovine di una cinematografia, quella italiana, alla quale manca oramai ogni orizzonte possibile ed entro la quale ogni spazio di manovra pare lasciato alla disperata pervicacia dei singoli nell'inseguire sogni effimeri quanto delle immagini in movimento.

Il progetto di Catherine Libert e Stefano Canapa di un viaggio in Italia sulle tracce dell'indipendenza cinematografica ("Vie Traverse") acquista un'importanza esemplare se lo si legge alla luce delle difficoltà oggettive che attraversa il nostro Paese, non solo e non tanto in ambito cinematografico, un racconto che è ancora tutto da costruire, da fare, ma del quale si avverte l'esigenza – l'importanza di un punto della situazione, di una mappatura di quei cineasti e di quel cinema che entro uno scenario di guerra persa dia conto di individualità fra loro distinte e distanti con la speranza che tutto ciò (ci) faccia comprendere della necessità di tornare a pensare il cinema, e questo Paese, in termini di comunità.

Le "Vie Traverse" che ognuno di noi sta percorrendo dovranno pure un giorno convergere verso qualcosa, verso un luogo in cui di nuovo l'orizzonte sia ampio, in cui si veda un futuro.

Les Champs brûlants (Campi ardenti)
regia: Catherine Libert; fotografia: Stefano Canapa; montaggio: Catherine Libert, Fred Piet, Yoana Urruzola; suono: Catherine Libert, Manu De Boissieu; produzione: Catherine Libert, Stefano Canapa; paese: Francia; lingua: italiano, francese; anno: 2010; durata: 72'

Catherine Libert è nata a Liegi nel 1971. Studia regia cinematografica all'INSAS a Bruxelles. Esordisce realizzando un cortometraggio di finzione in condizioni produttive classiche e in breve tempo si rende conto di desiderare un altro cinema. I film che realizza in seguito, girati in 16 mm e sviluppati artigianalmente, rispondono quindi a un approccio sempre più indipendente, poetico e sperimentale.

Entretien avec la réalisatrice Catherine Libert

by Alessio Galbiati

Alessio Galbiati: D'où vient t-il ton amour pour le cinéma italien?

Catherine Libert: J'ai grandi auprès d'un père cinéphile et amoureux de l'Italie. Mon amour du cinéma est donc né avec Rossellini, les comédies de Toto, Fellini, Risi, Rosi, Comencini… et plus tard Pasolini et Antonioni… Nos fréquents voyages en Italie étaient traversés par toutes les images de ces films. Leurs voix, leurs visages, leurs paysages ont pris un sens quasi généalogique dans mon histoire du cinéma… Et c'est naturellement que mes premières envies de faire des films c'est dans la lumière italienne que je les ai senties… J'ai donc appris à faire mes armes cinématographiques, à peaufiner mes outils, mon regard, en tournant quelques films entre la France et la Belgique mais sans jamais lâcher mon premier désir de cinéma : tourner en Italie…

Alessio Galbiati: Comment as-tu découvert le cinéma de Gaundri?

Catherine Libert: En entamant mes recherches sur les cinéastes indépendants en Italie, le nom de Gaudino revenait évidemment souvent. Je savais que « Giro di luna » était un film incontournable, un objet unique dans le paysage du cinéma italien de ces trente dernières années. Mais c'est par le plus grand des hasards que je suis tombée sur Beppe un soir à Rome. Il y avait une petite réception dans une librairie pour présenter le dvd des films de Roberto Nanni (très justement appelé « Ostinati »). Roberto faisait partie des cinéastes radicaux indépendants qui m'intéressaient. Après la vision des films, il y a eu un débat

Intervista alla regista Catherine Libert

di Alessio Galbiati

Alessio Galbiati: Da dove nasce il tuo amore, la passione, per l'Italia ed il suo cinema?

Catherine Libert: Sono cresciuta al fianco di un padre cinefilo e innamorato dell'Italia. Il mio amore per il cinema è nato dunque con Rossellini, le commedie di Totò, Fellini, Risi, Rosi, Comencini… e più tardi Pasolini e Antonioni… I nostri frequenti viaggi in Italia erano attraversati da tutte le immagini di questi film. Le loro voci, i loro volti, i loro paesaggi hanno assunto un significato quasi genealogico nella mia storia del cinema… Ed è stato naturale che i miei primi desideri di fare film li abbia sentiti di volerli realizzare nella luce italiana… Ho quindi imparato a sviluppare le mie armi cinematografiche, ad affinare i miei strumenti, il mio sguardo, girando qualche film tra la Francia e il Belgio senza però mai abbandonare il mio primo desiderio legato al cinema: girare in Italia....

Alessio Galbiati: Come hai incontrato il cinema di Gaundri?

Catherine Libert: Nell'avviare le mie ricerche sui cineasti indipendenti in Italia, il nome di Gaudino ricorreva spesso. Sapevo che "Giro di Luna" era un film imprescindibile, un oggetto unico nel panorama del cinema italiano di questi ultimi trent'anni. Ma è stato per una coincidenza fortuita che ho incontrato Beppe una sera a Roma. In una libreria di Roma si teneva un piccolo ricevimento per presentare il DVD dei film di Roberto Nanni (molto giustamente intitolato "Ostinati"). Roberto faceva parte dei cineasti indipendenti radicali che mi interessavano. Dopo la visione dei film, si tenne un dibattito sul cinema

autour du cinéma expérimental de Roberto Nanni et plus généralement autour du cinéma indépendant en Italie. Un homme a pris la parole et s'est mis à tracer un tableau très concret sur la situation du cinéma d'auteur en Italie (chiffres à l'appui). Il s'emportait en décrivant la situation d'urgence, invitant la petite assemblée encore présente au débat à se mobiliser et à participer à différentes manifestations qui allaient avoir lieu (notamment au festival de Venise). Il parlait également de mouvements d'auteurs qui s'organisaient peu à peu autour des ruines de la culture italienne. Le débat s'est malheureusement rapidement achevé parce que le buffet venait d'ouvrir…

Après, j'ai poursuivi la conversation un long moment avec lui avant de me rendre compte que cet homme était Beppe Gaudino ! Je lui ai parlé de mon projet de films sur le cinéma indépendant en Italie. La suite s'est déroulée très vite. Le lendemain, il m'a invitée chez lui, j'ai rencontré Isabella Sandri, sa compagne de vie-cinéma, elle aussi réalisatrice et j'ai visionné tous leurs films. J'ai été totalement engloutie par leurs univers, la beauté de leur obsession face à tout ce qui résiste, comme si la façon dont ils vivaient leur engagement cinématographique était à chaque fois le sujet évident de chacune de leurs œuvres, la mémoire d'un monde, la mémoire d'un cinéma et les moyens de tenir encore ce monde-cinéma en liberté aujourd'hui… Une semaine plus tard, Stefano arrivait à Rome avec la caméra et nous entamions le tournage des « Champs brûlants ».

Si l'aventure de ce film a pu démarrer aussi vite, c'est qu'il y a eu une évidence immédiate et merveilleuse dans notre rencontre. Un sentiment d'amitié et de reconnaissance cinématographique qui continue de nous lier… Non seulement parce que Beppe et Isabella ont une générosité hors du commun qui tient avant tout à leur curiosité face au monde (la force de leur cinéma) mais aussi parce que nous nous sommes vites rendus compte en parlant de nos vie-cinéma que nous traversions les mêmes joies, les mêmes difficultés…

Dès que je vais à Rome à présent, avant de prendre un seul rendez-vous, je vais d'abord chez Beppe et Isabella, je sais qu'il y aura toujours un sublime pasta e fagioli ou un pollo al rosmarino qui m'attend… C'est un sentiment de famille-cinéma auquel je suis très attachée…

Alessio Galbiati: Le catalogue du Festival de Locarno parle de « Campi ardenti » comme du quatrième chapitre d'un voyage en Italie à la recherche du cinéma indépendant et artisan. Quels sont les autres épisodes de cette série intitulée «Vie traverse»? En toute sincérité, je sais de risquer le ridicule en disant ça, je pense que probablement il n'y a pas d'autres episodes au dehors de « Campi ardenti ». J'ai même pensé que vous avez (toi et Stefano Canapa qui êtes les producteurs) eté poussés par l'idée de mettre en place une action situationniste pour vous vous moquer de la critique et des organisateurs du festival … est-ce que je suis fou?!

Catherine Libert: Ta question me fait sourire, Alessio. Stefano et moi aurions volontiers eu l'outrecuidance et l'humour nécessaire pour nous lancer dans cette action situationniste en faisant miroiter une fausse promo pour une série mais c'est pourtant vrai : « Les Champs brûlants » font partie d'une série de films (encore à faire) qui s'appelle « Les Chemins de traverse » dans lequel figureront d'autres portraits de cinéastes comme celui que nous avons réalisé avec Beppe et Isabella. La chronologie des épisodes est avant tout géographique: lorsque j'ai commencé à inscrire les noms des cinéastes qui m'intéressaient sur une carte d'Italie, je me suis rendue compte qu'aucune identité nationale ne liait ces univers radicalement différents parce que leurs histoires sociales et politiques étaient tout aussi différentes… L'envie du road movie s'est donc inscrite sur cette nécessité de montrer ces territoires de cinéma : filmer une traversée du pays comme le faisait Kramer dans « Road One Usa » ou Pasolini lorsqu'il écrivait la « Lunga strada di sabbia » parcourant l'Italie du nord au sud et du sud au nord. Comme il y a beaucoup de cinéastes a rencontrer, beaucoup de lieux, j'ai imaginé notre projet en une douzaine d'épisodes chaque fois consacrés à une partie du pays… Ce qui paraît étrange aujourd'hui, c'est que nous avons tourné l'épisode n°4 (ou 5 ou 6, ça on verra plus tard) avant les autres. Emportés par l'enthousiasme de la rencontre avec Beppe et Isabella, nous avons commencé notre parcours à Rome sans nous soucier de la feuille de route que nous nous étions fixés (une façon d'être nous-mêmes indépendants de toute contrainte).

sperimentale di Roberto Nanni e più in generale sul cinema indipendente in Italia. Un uomo prese la parola e si mise a fare un ritratto molto concreto sulla situazione del cinema d'autore in Italia (con tanto di cifre a sostegno). Si lasciava trasportare nel descrivere la situazione d'urgenza, invitando la piccola assemblea ancora presente al dibattito a mobilitarsi e a partecipare a diverse manifestazioni che stavano per avere luogo (in particolare alla Mostra del cinema di Venezia). Ha parlato anche dei movimenti di autori che si stavano organizzando gradualmente attorno alle rovine della cultura italiana. Malauguratamente il dibattito si concluse rapidamente a causa dell'apertura del buffet…

In seguito, continuai la conversazione con lui per un lungo tempo, prima di rendermi conto che quell'uomo fosse Beppe Gaudino! Gli parlai del progetto legato ai miei film sul cinema indipendente italiano. Il seguito si svolse in maniera molto rapida. Il giorno seguente mi invitò a casa sua, dove incontrai Isabella Sandri, sua compagna di vita e di cinema, e regista anch'essa, e visionai tutti i loro film. Rimasi totalmente inghiottita dal loro universo, dalla bellezza delle loro ossessioni per tutto ciò che resiste, come se il modo in cui vivevano il loro impegno cinematografico fosse ogni volta il soggetto evidente di ciascuna delle loro opere, la memoria di un mondo, la memoria di un cinema e dei mezzi per mantenere questo mondo-cinema in libertà…
Una settimana dopo, Stefano arrivava a Roma con la camera e iniziavamo a girare "Champs brûlants" ("Campi ardenti").

Se l'avventura di questo film ha potuto avere un avvio così rapido, fu per una evidenza meravigliosa e immediata nel nostro incontro. Un sentimento di amicizia e di riconoscimento cinematografico che continua a legarci… Non solo perché Beppe e Isabella sono capaci di una generosità fuori dal comune che è legata innanzitutto alla loro curiosità per il mondo (la forza del loro cinema) ma anche perché ci siamo rapidamente resi conto parlando delle nostre vite-cinema, che attraversavamo le medesime gioie, le medesime difficoltà.

Ancora oggi, quando vado a Roma, prima di prendere anche un solo appuntamento, vado prima da Beppe e Isabella, perché so che ci sarà sempre una sublime pasta e fagioli o un pollo al rosmarino ad attendermi. È un sentimento di famiglia-cinema al quale sono molto legata.

Alessio Galbiati: Il catalogo di Locarno parla di "Campi ardenti" come quarto episodio di un viaggio in Italia alla ricerca del cinema indipendente ed artigiano. Quali sono gli altri episodi di questa serie chiamata "Vie Traverse"? Con tutta sincerità, rischiando il ridicolo, penso che probabilmente non esistano altri "episodi" al di fuori di "Campi ardenti", ho pensato addirittura sia stata l'idea di compiere un'azione situazionista a spingervi (tu e Stefano Canapa ne siete i produttori) ad irridere critica ed organizzatori del festival… sono pazzo?!

Catherine Libert: La tua domanda mi fa sorridere, Alessio. Io e Stefano avremmo volentieri avuto la tracotanza e l'umorismo necessari per lanciarci in questa azione situazionista facendo circolare una falsa promo per una serie. Però è vero: "Les Champs brûlants" fa parte di una serie di film (ancora da realizzare) che si intitola "Les chemins de traverse" in cui figureranno i ritratti di altri cineasti come quello che abbiamo realizzato con Beppe e Isabella. La cronologia degli episodi è prima di tutto geografica: dal momento in cui ho iniziato ad appuntarmi i nomi dei cineasti che mi interessano su una carta geografica dell'Italia, mi sono resa conto che non c'è alcuna identità nazionale a legare questi universi radicalmente diversi, perché le loro storie sociali e politiche sono differenti… La voglia di un "road movie" si è quindi inserita sulla necessità di mostrare questi territori di cinema: filmare la traversata di un Paese come ha fatto Kramer con "Road One USA" o Pasolini quando scrisse "La lunga strada di sabbia" percorrendo l'Italia da Nord a Sud e da Sud a Nord. Essendo molti i cineasti da incontrare, e molti i luoghi, ho immaginato il nostro progetto comporsi di una dozzina di episodi ognuno dei quali dedicato a una parte del Paese… Ciò che sembra strano oggi è che abbiamo girato il quarto episodio (o il quinto, o il sesto, lo vedremo in seguito) prima degli altri. Pervasi dall'entusiasmo per l'incontro con Beppe e Isabella, abbiamo iniziato il nostro percorso da Roma senza preoccuparci della rotta che ci eravamo prefissati di seguire (un modo per essere anche noi stessi indipendenti da qualsiasi obbligo).

Le parcours des « Chemins de traverse » part en fait de Vintimiglia (là où Pasolini entamait son voyage pour « La Lunga strada di sabbia »), descend sur le versant est du pays jusqu'en Sicile et puis remonte vers le Nord jusqu'à Salò (là où le pays et le cinéma ont eu une fin d'histoire quelque part…). Le prochain épisode que nous voulons tourner sera donc le n°1 qui se passera de Vintimiglia à Turin où nous filmerons Tonino de Bernardi… Pour la suite, je ne parlerai pas des prochains épisodes tant que je n'ai pas l'accord des cinéastes concernés… Ce projet colossal prendra bien sûr beaucoup de temps, on peut envisager les chemins comme une suite de rendez-vous à venir au cours des prochaines années… Parfois, je me dis même que cette série ne s'achèvera pas tant qu'il y aura un cinéma indépendant en Italie… Donc peut-être parlerons-nous encore de films à faire pour « Les chemins de traverse » dans vingt ans…

Alessio Galbiati: Le documentaire (poétique) en question, comme le sujet au centre du récit, est un travail indépendant. Dans « Campi ardenti » tu donnes à cette façon de faire et de concevoir le cinéma une définition que j'ai trouvé très intéressante et que je veux partager: "Indépendance signifie garder intacte l'idée, l'exigeance d'origine". Alors quelles sont les idées et les besoins qui ont donné lieu, à nouveau, à ton voyage en Italie?

Catherine Libert: C'est vrai que le sujet du film (le cinéma indépendant, ses exigences et ses nécessités techniques et poétiques) sont à l'image du film. La naissance du projet (le premier désir) s'est inscrite comme une évidence, à mon insu devrais-je dire.

J'ai travaillé une année sur la programmation des films inédits de Pierre Clémenti avec deux amis Alessandro di Francesco et Andrea Monti (programmateurs au festival de Lucca). Ce premier lien en Toscane m'a permit de poser les bases de mon désir le plus cher: tourner en Italie. Les films que j'avais réalisés auparavant en Belgique se sont toujours inscrits dans une démarche autonome et artisanale.
Avant de savoir ce que j'allais tourner en Italie, je devais donc savoir comment je pourrais tourner en Italie sans trahir mon geste cinématographique, c'est-à-dire de la manière la plus libre qui soit. Du coup je me suis demandée s'il y avait des laboratoires artisanaux, s'il y avait des collectifs de cinéastes pour s'échanger du matériel comme ça se fait en France ou en Belgique, s'il y avait des réseaux alternatifs de distribution, bref s'il y avait des cinéastes indépendants en Italie... La réponse que j'ai trouvée auprès de mes amis programmateurs ou cinéphiles était unanime: il y a eu un cinéma indépendant très fort dans les années '70 (greffé en grande partie à la Cooperativa del cinema indipendente) mais aujourd'hui, le cinéma indépendant était mort... La question est devenue obsédante, il devait bien y avoir quelque part un petit vidéaste en train de bricoler un film dans sa cuisine en Italie, alors j'ai commencé à écrire à des critiques, des cinéastes, des spécialistes du cinéma italien et à un moment je me suis rendue compte que je ne faisais plus que ça, j'étais en train d'écrire mon film...

Et puis un jour, il y eut ce merveilleux hasard qui m'a permis de rencontrer Stefano Canapa. mon compagnon de route des « Les chemins de traverse ». Stefano était originaire de Turin mais vivait à Paris depuis dix ans. Notre parcours cinématographique coïncidait à beaucoup de lieux et de désirs cinématographiques, nous faisions tous les deux partie du réseau des laboratoires indépendants, nous avions appris le travail de développement artisanal auprès des mêmes gens (Metemkine, les Ateliers MTK et Ad Libitum, L'abominable…) et nous avions (à peu de choses près) une même façon d'inventer l'indépendance de notre cinéma. Stefano avait quitté Turin en laissant derrière lui le projet d'un labo S8 « superotto mon amour » qui faute de trouver des adhérents avait dû fermer ses portes. Le cinéma vers lequel il tendait n'existait pas en Italie, mais ça ne remettait pas en cause son envie d'y tourner, cette séparation ne fut donc jamais complètement dépassée. Ma recherche sur les cinéastes indépendants italiens rejoignait son envie de retourner en Italie. Peu de temps après notre rencontre, j'ai découvert son travail en voyant « Petrolio », un film 16 mm qu'il jouait en performance avec Emmanuel Lefrant. Et j'ai eu un véritable coup de foudre pour le travail de ses images noir et blanc, la maîtrise d'une matière travaillée en labo à partir de peu de rushes et la singularité de son regard.

Nous avons donc décidé de nous lancer ensemble dans cette aventure en très peu de temps. Cette collaboration et cette amitié furent le premier point de départ de « Vie traverse », le second allait se réaliser avec Enrico Ghezzi (mais ça j'y reviendrai plus tard…).

Il percorso di "Chemins de traverse" parte infatti da Ventimiglia (laddove Pasolini iniziava il suo viaggio per "La lunga strada di sabbia"), scende sul versante Est del Paese, fino in Sicilia, e quindi risale verso Nord, a Salò (laddove il paese e il cinema hanno conosciuto una sorta di fine). L'episodio successivo che vorremmo girare sarà quindi il primo, che si svolgerà da Ventimiglia a Torino, dove filmeremo Tonino De Bernardi… Per il momento, Non dirò nulla dei successivi episodi in quanto non ho l'accordo con i cineasti coinvolti… Questo colossale progetto richiederà certamente molto tempo, possiamo intendere questo cammino come una sorta di appuntamento per i prossimi anni… Talvolta dico a me stessa che questa serie non giungerà mai a compimento finché esisterà un cinema indipendente in Italia... Quindi può essere che parleremo ancora dei film da realizzare per "Les chemins de traverse" per i prossimi vent'anni…

Alessio Galbiati: Il documentario (poetico) in questione è, come il soggetto al centro della narrazione, un'opera indipendente. All'interno di "Campi ardenti" dai di questo modo di fare e concepire il cinema una definizione che ho trovato molto interessante, e che mi sento di condividere tout court: «l'indipendenza è mantenere intatta l'idea, l'esigenza, originaria». Quali dunque le idee e le esigenze che hanno dato origine a, mi ripeto, questo tuo viaggio in Italia?

Catherine Libert: È vero che il soggetto del film (il cinema indipendente, le sue esigenze e necessità, tecniche e poetiche) è l'immagine stessa del film. La nascita del progetto (il primo desiderio) si colloca come un'evidenza, a mia insaputa dovrei dire.

Ho lavorato per un anno alla programmazione dei film inediti di Pierre Clémenti con due amici: Alessandro di Francesco e Andrea Monti (programmisti del Festival di Lucca). Questo primo legame in Toscana mi ha permesso di gettare le basi del mio desiderio più caro: girare in Italia. I film che avevo realizzato in precedenza in Belgio si sono sempre stati realizzati con un approccio autonomo e artigianale.
Prima di sapere che avrei girato in Italia, dovevo sapere come avrei potuto girare in Italia senza tradire il mio stile cinematografico, vale a dire nel modo più libero possibile. D'un tratto mi sono chiesta se ci fossero laboratori artigianali, se ci fossero dei collettivi di cineasti per scambiarsi materiali, come accade in Francia e Belgio, se ci fossero delle reti alternative di distribuzione. In poche parole: se ci fossero cineasti indipendenti in Italia… La risposta che ho ottenuto dai miei amici programmatori o cineasti è stata unanime: c'è stato un cinema indipendente molto forte negli anni '70 (innestata in gran parte nella Cooperativa del cinema indipendente) ma oggi, il cinema indipendente è morto… La domanda si è fatta ossessiva, doveva per forza esistere da qualche parte in Italia un 'videoasta' impegnato a creare un film nella sua cucina. Allora ho iniziato a scrivere ad alcuni critici, cineasti e specialisti di cinema italiano ed improvvisamente mi sono resa conto che non stavo facendo altro che scrivere il mio film…

Poi un giorno, si è verificato questo meraviglioso caso che mi ha permesso di incontrare Stefano Canapa, il mio compagno di strada per "Les chemins de traverse". Stefano è originario di Torino ma viveva a Parigi da dieci anni. I nostri percorsi cinematografici coincidevano per diversi luoghi e desideri cinematografici, facevamo entrambi parte della rete dei laboratori indipendenti, avevamo entrambi imparato lo sviluppo artigianale presso le stesse persone (Metemkine, gli Atelier MTK e Ad Libitum, L'abominable…) e avevamo una stessa maniera di inventare l'indipendenza del nostro cinema. Stefano se n'era andato da Torino lasciandosi alle spalle il progetto di un laboratorio S8, "Superotto mon amour", che aveva dovuto chiudere a causa dell'assenza di adesioni. Il cinema verso il quale tendeva non esisteva in Italia, ma questo non metteva in discussione la sua voglia di girare nel Paese, ed il distacco non era mai stato superato. La mia ricerca sui cineasti indipendenti italiani si congiungeva con la sua voglia di tornare in Italia. Poco dopo il nostro incontro, ho scoperto il suo lavoro vedendo "Petrolio", un film in 16mm realizzato con Emmanuel Lefrant. È stato un autentico colpo di fulmine per le sue immagini in bianco e nero, per la padronanza di una materia elaborata in laboratorio partendo da pochi rulli e per la singolarità del suo sguardo.

Abbiamo quindi deciso di lanciarci insieme in questa avventura in un lasso di tempo brevissimo. Questa collaborazione e questa amicizia sono stati i primi passi verso "Vie traverse", il secondo passo sarebbe stato poi mosso con Enrico Ghezzi (ma su questo tornerò più tardi).

Alessio Galbiati: À partir du point de vue productif-économique comment est-il né « Campi ardenti »?

Catherine Libert: Nicole Brenez, programmatrice à la cinémathèque à Paris m'avait un jour laissé une carte blanche pour présenter une esquisse d'un premier portrait de cinéaste. Moi je pensais de toute manière qu'il fallait déjà tourner deux-trois choses et voir comment nous allions mettre en place ces rencontres pour pouvoir ensuite écrire le projet sur une base concrète. Nous avons donc utilisé nos économies pour acheter des stocks de pellicule à bas prix, emprunté une caméra chez Kodak et cherché des amis pour nous héberger à Rome pendant la réalisation du film…

Quand tu me parles de cette idée de conserver intact le premier désir de faire un film, pour nous ce fut avant toute chose le désir de faire ce film en 16 mm. Ce désir dépassait nos exigences esthétiques dans le sens où c'est un film sur l'histoire du cinéma. Il nous paraissait important de tenir quelque chose de cette histoire : la pellicule, le défilement à 24 images/seconde, la vie de l'émulsion...

Notre première idée était de présenter une performance à la cinémathèque dans laquelle nous aurions projeté une série de rushes tournés avec Beppe et Isabella en guise d'esquisse d'un film à venir… Cela nous permettait de tourner peu, Comme nous avions peu de pellicule et que les entretiens que nous voulions réaliser avec les cinéastes risquaient de demander beaucoup de rushes, nous avons décidé de tourner ceux-ci à l'aide d'un petit appareil numérique. Une fois montée, réduite à l'essentiel, nous avons kinéscopé cette matière en 16 mm. En organisant les rushes pour la performance, très vite j'ai eu envie de monter des séquences et je me suis littéralement laissée engloutir par la matière, jour et nuit pendant quinze jours. « Les champs brûlants » est donc né de cette effervescence, presque malgré nous et nous avons dû nous rendre à l'évidence qu'il n'y aurait pas de performance à la cinémathèque mais un montage presqu'achevé qui allait trouver sa forme définitive pour la projection de Locarno.

Nous n'avons donc demandé aucun financement pour réaliser ce film. Et s'il est vrai qu'il nous a ruiné financièrement, on était plutôt fiers de le présenter à Locarno comme un objet parfaitement autonome, sans aucun nom de boîte de production ou d'institution financière au générique. Nous avons fait un film totalement indépendant, cela nous permettait déjà de poser le débat sur l'indépendance au bon endroit. Aujourd'hui, nous aimerions juste trouver l'argent nécessaire pour tirer une copie 16 mm des « Champs brûlants ». La copie Béta du film ne répond pas encore à nos envies cinématographiques, il y a encore quelque chose qui se retient de vivre entre le film et le spectateur, le numérique reste virtuel… Nous avons besoin de sentir nos images défiler à 24 images/secondes, de voir le grain et la transparence de l'émulsion, pour voir (donner à voir) le film comme nous l'avons rêvé au départ.

Maintenant, pour les prochains épisodes des « Chemins de traverse », ce ne sera pas pareil, nous devons trouver des financements pour entamer ce long parcours, nous faire aider. Nous avons la chance de travailler à présent avec des amis producteurs, cinéphiles et amoureux du cinéma italien, le nom de leur société c'est « House on fire », on ne pouvait pas trouver mieux pour parler de l'élan qui nous pousse dans notre projet. En Italie, la Gaundri (évidemment) nous aide aussi à chercher les solutions pour mettre en place la suite du documentaire. Je pense que ce premier geste, spontané et radicalement indépendant que nous avons posé en réalisant « Les Champs brûlants » était nécessaire, non seulement pour être capables de parler de l'indépendance mais aussi pour donner le désir à d'autres cinéastes, producteurs ou diffuseurs de nous suivre dans cette aventure.

Alessio Galbiati: Quel a été le rôle d'Enrico Ghezzi dans la construction du projet?

Catherine Libert: Le premier rendez-vous que j'ai pris avec Enrico pour parler de notre projet reste un souvenir mémorable. Il était de passage à Paris (Enrico est l'homme de passage par excellence). C'était en janvier 2010, la ville était sous la neige. Mes amis du festival de Lucca étaient eux aussi à Paris et ils m'ont appelé un matin pour me dire que nous avions rendez-vous avec Enrico aux studios LTC où il devait se rendre pour une vision technique du film de Straub « Le Streghe ». Nous avons donc découvert

Alessio Galbiati: Dal punto di vista produttivo/economico come è venuto al mondo "Campi ardenti"?

Catherine Libert: Nicole Brenez, programmista alla Cineteca di Parigi, mi aveva dato carta bianca per presentare un primo abbozzo di un primo ritratto di un cineasta. Pensavo già che comunque sarebbe stato necessario girare due o tre cose per vedere come avremmo assemblato questi incontri per poi poter scrivere il progetto su una base concreta. Abbiamo usato i nostri mezzi per comperare uno stock di pellicola a basso prezzo, chiesto in prestito una camera da Kodak e cercato amici che potessero ospitarci a Roma durante la lavorazione del film.

Quando tu mi parli dell'idea di conservare intatto il primo desiderio di girare un film, per noi si è trattato soprattutto di realizzarlo in 16mm. Questo desiderio superava le nostre esigenze estetiche nel senso in cui si tratta di un film sulla storia del cinema. Ci pareva importante mantenere qualcosa di questa storia: la pellicola, l'avanzamento a 24 immagini per secondo, la vita dell'emulsione...

La nostra prima idea era quella di presentare alla Cineteca una performance in cui avremmo proiettato una serie di rulli girati con Beppe e Isabella a guisa di traccia di un film che poi si sarebbe realizzato… Questo ci avrebbe permesso di girare poco. Avendo poca pellicola e poiché le interviste che volevamo realizzare con i cineasti rischiavano di richiedere molti rulli, abbiamo deciso di girare queste con l'aiuto di un piccolo apparecchio digitale. Una volta montato, ridotto all'essenziale, abbiamo trasferito questo materiale in 16mm. Organizzando il girato per questa performance, mi è venuta subito la voglia di montare delle sequenze e mi sono lasciata letteralmente inghiottire dalla materia, giorno e notte per quindici giorni. "Les champs brûlants" è nato quindi da questa effervescenza, quasi nostro malgrado, e ci siamo dovuti arrendere di fronte all'evidenza che non ci sarebbe stata alcuna performance alla Cineteca ma solo un montaggio che avrebbe trovato la sua forma definitiva per la proiezione a Locarno.

Quindi, non abbiamo chiesto alcun finanziamento per realizzare il film. E se è vero che questo ci ha rovinati finanziariamente, eravamo nel contempo piuttosto fieri di poterlo presentare a Locarno come un progetto autonomo, senza alcun nome di casa di produzione o istituzione iscritta nei titoli. Abbiamo realizzato un film totalmente indipendente e questo ci ha permesso di iniziare un dibattito sull'indipendenza nella maniera giusta. Oggi ci piacerebbe trovare i soldi necessari per sviluppare una copia in 16mm di "Champs brûlants". La copia Beta non corrisponde ancora al nostro desiderio cinematografico, manca ancora qualcosa di vivo tra il film e lo spettatore, il digitale rimane virtuale… Abbiamo bisogno di sentire le nostre immagini svolgersi a 24 immagini per secondo, di vedere la grana e la trasparenza dell'emulsione, per vedere (e far vedere) il film come l'abbiamo sognato all'inizio.

Per i prossimi episodi di "Chemins de traverse" non andrà nello stesso modo, abbiamo bisogno di finanziamenti per poter intraprendere questo lungo percorso, dobbiamo farci aiutare. Oggi abbiamo la fortuna di lavorare con alcuni amici produttori, cinefili e amanti del cinema italiano. Il nome della loro società è "House on Fire", non avremmo potuto trovare di meglio per parlare dello slancio che ci spinge verso il progetto. In Italia la Gaundri (ovviamente) ci aiuta nel trovare le soluzioni per gettare le basi del seguito del documentario. Ritengo che il primo gesto, spontaneo e radicalmente indipendente, che abbiamo fatto realizzando "Les champs brûlants", fosse necessario non solo per essere in grado di parlare di indipendenza, ma anche per suscitare in altri cineasti, produttori o distributori, il desiderio di seguirci in questa avventura.

Alessio Galbiati: Qual è stato il ruolo di Enrico Ghezzi nella costruzione del progetto?

Catherine Libert: Il primo appuntamento che ho preso con Enrico per parlare del nostro progetto resta un ricordo memorabile. Era di passaggio a Parigi (Enrico è l'uomo di passaggio per eccellenza). Era il gennaio del 2010, la città era ricoperta di neve. Anche i miei amici del Festival di Lucca erano a Parigi e mi hanno chiamato una mattina per dirmi che avevamo appuntamento con Enrico agli studi LTC, dove doveva recarsi per una visione tecnica del film di Straub "Le streghe". Abbiamo quindi scoperto il

le chef d'œuvre de Straub dans ses deux versions (la française, sous-titrée et l'Italienne). Quand nous sommes sortis de la projection, nous nous sommes retrouvés dans la neige, éblouis par la lumière de la forêt de Buti, le texte de Pavese et les visages de Leucò et Circé, Nous sommes allés renouer avec la réalité de cet hiver parisien au café en face et nous avons entamé la première discussion sur « Les chemins de traverse » avec Enrico.

Je partais de nulle part, je ne connaissais que deux ou trois cinéastes indépendants et mon envie de faire ce projet ressemblait au désir d'une folle de construire un château en plein désert à mains nues… ça n'a pas eu l'air de déconcerter Enrico qui s'est mis à me parler généreusement pendant des heures des « cose mai viste » et de l'incroyable vivacité d'un cinéma aujourd'hui encore à peine visible en Italie. Les noms ont commencé à défiler : Gaglianone, Tonino de Bernardi, Ciprì et Maresco, Ricci-Luchi et Gianikian, Paolo Benvenuti, Alina Marrazzi, Paolo Gioli, Beppe Gaudino, Isabella Sandri, Roberto Nanni, Rezza et Mastrella, Franco Brocani, Franco Piavoli… Autant de cinémas singuliers, de fortes personnalités oeuvrant tous de manière très différente pour un cinéma hors-normes à l'ombre des films commerciaux… Enrico a donc posé tous les jalons des « Chemins de traverse » en une après-midi (à l'exception de quelques cinéastes que je devais découvrir par moi-même plus tard), et son enthousiasme cinéphile pour l'œuvre et la vie de chacun nous a définitivement persuadé que ce projet de documentaire sur le cinéma indépendant en Italie méritait d'être vécu et réalisé.

Au fil des mois qui suivirent cette rencontre, il m'a nourri énormément pour le film, sans jamais cependant m'imposer, ni même me suggérer une façon de réaliser ce projet. Il se contentait de deposer des traces, des fragments pour me faire avancer dans mes recherches, me glissant un film ou l'autre, un livre, une pensée, au hasard de ses allers et venues à Paris.

Au fil de nos discussions, je me rendis compte que sa parole dépassait l'inventaire d'un cinema invisible en Italie. Sa réflexion posait un lien par-delà l'identité de chacun de ces cineastes, par-delà les genres (experimental, underground et même indépendant). Il amenait un questionnement du cinema dans son essence même, dans ce qui le constitue qu'il soit commercial ou artisanal… Peu à peu, j'ai eu envie de filmer ces moments de discussions, de les saisir comme autant de pensées parralèles qui s'articuleraient autour de chaque rencontre avec les cinéastes. C'est donc naturellement qu'il est devenu le personnage central de mon film, tel que je l'ai rencontré : un passeur (trag-egh-tattore) qui ferait le lien entre tous les territoires du cinéma indépendant.

Alessio Galbiati: Dans « Campi ardenti » il y a des nombreux moments de complicité qui se développent entre toi et Enrico Ghezzi. Tu arrives à lui dire que, très souvent, c'est difficile de comprendre ce qu'il dit. Lui même fait entrer son fils Adelchi dans le cadrage. Tout ça donne une impression d'une très grande intimité entre vous, d'une relation qui a le pouvoir de démystifier la figure d'un des plus aimés et controversés cinéphiles d'Italie (d'Europe? Du monde entier?). J'aimerais bien que tu nous fasse cadeau de quelques considérations sur lui. Pas un jugement, bien sûr, mais quelques considérations sur comment as tu entendu sa passion pour le cinéma.

Catherine Libert: Enrico est devenu un ami au fil des mois et des événements qui accompagnèrent la réalisation de ce film. Après, j'ai rencontré Adelchi et lui aussi est devenu un ami. Au-delà du bonheur de cette double rencontre qui continue aujourd'hui encore de me donner autant de surprises que de très bonnes raisons de poursuivre mon film avec eux, je serais bien incapable de mettre des mots sur notre rapport et l'intimité que cette relation donne à sentir à travers les images du film…

Par contre, oui, je pourrais passer des heures à défendre contre vents et marées la nécessité, unique en son genre, que représente « Fuori Orario » dans l'histoire du cinéma, non seulement en Italie, mais je n'ai pas peur de dire dans toute l'europe. Une émission capable de programmer dix heures de films d'Ozu en une semaine, des films de Michael Snow, de Jean-Marie Straub, d'Artavazd Pelechian ou de Tonino de Bernardi, je pense qu'il n'y en a pas eu d'autres dans l'histoire de la télévision. Enrico Ghezzi représente donc la seule grande pensée du cinéma pour toute une génération de cinéastes en Italie. Il est en effet le seul à faire encore aujourd'hui le lien entre le plus petit cinéaste radical et l'auteur le plus reconnu. Et je

capolavoro di Straub nelle sue due versioni (la francese sottotitolata e l'italiana). Quando siamo usciti dalla proiezione, ci siamo trovati nella neve, accecati dalla luce della foresta di Buti, il testo di Pavese e i volti di Leucò e Circe. Ci siamo riallineati alla realtà dell'inverno parigino nel cafè di fronte ed abbiamo iniziato la prima conversazione su "Les chemins de traverse" con Enrico.

Partivo dal nulla, non conoscevo che due o tre cineasti indipendenti e la mia voglia di realizzare questo progetto sembrava il desiderio di una folle che vuole costruire un castello a mani nude nel mezzo del deserto... questo non è parso sconcertare Enrico che si è messo generosamente a parlare per ore di "cose mai viste" e dell'incredibile vivacità di un cinema oggi a stento visibile in Italia. I nomi hanno iniziato ad allinearsi: Gaglianone, Tonino De Bernardi, Ciprì e Maresco, Ricci-Luchi e Gianikian, Paolo Benvenuti, Alina Marrazzi, Paolo Gioli, Beppe Gaudino, Isabella Sandri, Roberto Nanni, Rezza e Mastrella, Franco Brocani, Franco Piavoli… Tanti modi singolari di fare cinema, forti personalità distinte che operano in modi molto differenti per un cinema fuori-norma all'ombra del cinema commerciale... Enrico ha quindi gettato tutte le basi di "Chemins de traverse" in un pomeriggio (ad accezione di qualche cineasta che avrei scoperto io stessa in seguito), e il suo entusiasmo cinefilo per le vite e le opere di ciascuno ci ha persuasi definitivamente sul fatto che questo progetto di documentario sul cinema indipendente in Italia meritava di essere vissuto e realizzato.

Nei mesi che seguirono questo incontro, lui mi ha nutrito enormemente nello sviluppare il film, senza però mai impormi o nemmeno suggerire un modo per realizzarlo. Si accontentava di passarmi delle tracce, dei frammenti, per farmi avanzare nelle mie ricerche, inserendo anche un film o un altro, un libro, un pensiero, nella casualità dei suoi passaggi a Parigi.

Sul filo delle nostre discussioni, mi resi conto che la sua parola oltrepassava l'inventario di un cinema invisibile in Italia. La sua riflessione stabiliva un legame che andava al di là dell'identità di ognuno tra i cineasti, che andava al di là dei generi (sperimentale, underground e anche indipendente). Portava un interrogarsi sul cinema nella sua stessa essenza, al di là di ciò che costituisce ciò che è commerciale o artigianale… Poco a poco mi è nata la voglia di filmare questi momenti di discussione, di coglierli come pensieri paralleli che si sarebbero articolati intorno a ogni incontro con i cineasti. È stato quindi naturalmente che è diventato il personaggio centrale del mio film: un traghettatore (passeur) che funge da legame tra tutti i territori del cinema indipendente.

Alessio Galbiati: In "Campi ardenti" sono molti i momenti di complicità che si instaurano fra te ed Enrico Ghezzi… arrivi addirittura a dirgli che molto spesso non si capisce con chiarezza quel che vuol dire… lui stesso "porta" suo figlio, Adelchi, dentro all'inquadratura… ciò da una dimensione molto intima del vostro rapporto, un rapporto che ha la forza di demistificare la figura di uno dei cinefili più amati e controversi d'Italia (d'Europa, del mondo?). Mi piacerebbe ci regalassi qualche tua considerazione su di lui, non certo un giudizio, ma alcune considerazioni su come hai intenso la sua passione per il cinema…

Catherine Libert: Enrico è diventato un amico con il passare dei mesi e degli avvenimenti che avrebbero accompagnato la realizzazione del film. Dopo ho incontrato Adelchi e anche lui è diventato un amico. Al di là della gioia suscitata da questo doppio incontro, che continua anche oggi a darmi tante sorprese quante buone ragioni per proseguire nel mio lavoro con loro, sarei incapace di dare un nome al nostro rapporto, all'intimità che questa relazione fa cogliere attraverso le immagini del film…

Invece, potrei passare ore a difendere contro venti e maree la necessità, unica nel suo genere, che rappresenta "Fuori orario" nella storia del cinema, non solo in Italia, ma – non ho timore nel dirlo – in tutta l'Europa. Una trasmissione in grado di programmare dieci ore di film di Ozu in una settimana, i film di Michael Snow, di Jean-Marie Straub, di Artavazd Pelechian o di Tonino De Bernardi, penso non esista nulla di simile nella storia della televisione. Enrico Ghezzi rappresenta quindi il solo grande pensiero sul cinema per tutta una generazione di cineasti in Italia. Egli è rappresenta effettivamente l'unico legame tra il piccolo cineasta radicale e l'autore più riconosciuto. Rimpiango regolarmente che questa ventata d'aria cinematografica fresca che dura da vent'anni sia anche così poco riconosciuta. "Cose mai viste"...

regrette régulièrement que cette bouffée d'air frais du cinema qui perdure depuis vingt ans soit aussi peu reconnue. « Cose mai viste », en effet… Je le regretted d'autant plus amèrement que les critiques que j'ai pu entendre à l'encontre de « Fuori Orario » et de la pensée d'Enrico ne m'ont jamais paru fondées sur des raisons intéressantes.

Cette controverse imbécile à travers laquelle, j'entends régulièrement qu'il faudrait que Ghezzi soit « plus clair » dans ses propos me fait malheureusement trop souvent craindre que le langage télévisuel a déjà tellement perdu en soi sa capacité à nous perdre, à nous faire aimer la poésie et les chemins qui bifurquent. Moi aussi, bien sûr, il m'arrive de ne pas saisir tout ce qu'il dit au cours de nos entretiens, c'est une question de célérité (la "vitesse" de propagation d'une perturbation dans un milieu). La pensée d'Enrico va très vite, touche à tout sur son passage, fuyant les lieux communs, les sentiers battus, elle révèle autant qu'elle obscurcit parce qu'il a cette générosité de ne pas juger, donc de ne pas avancer des vérités toutes faites mais des questions qui peuvent t'entraîner, si tu les saisis au moment où elles te touchent, à te formuler d'autres questions. Je pense qu'il y a eu très peu de critiques de cinéma (Daney bien sûr et Godard) qui ont eu cette exigence de ne jamais fixer des vérités mais de laisser les questions comme autant de portes ouvertes à prendre ou à laisser. En pensant à notre film, je crois qu'il faut prendre la parole d'Enrico comme un flux, un vrai moment de cinéma parcouru d'impacts qui frappent parfois très fort. Je me souviens, lors de notre premier entretien, avoir été perdue un moment devant sa pensée qui sautait d'un cinéma à l'autre, d'une notion à l'autre et tout d'un coup, une parole est venue me frapper, indélébile, elle continue de me hanter parce qu'elle mettait en jeu non seulement le film en train de se faire mais le cours de ma vie de cinéaste, l'enjeu et les raisons devant lesquels je me place à chaque fois que je prends une image :

« On est des images et en avoir conscience, ce n'est pas si tranquille que ça. Alors on travaille avec notre image, on fait du bricolage, de la construction épurée, rigoureuse. Mais on sait qu'on est dans une sorte de frivolité absolue. On est frivoles en soi. On est des jouets, des biscuits, des choses du genre… Et cette insatisfaction elle est le noyau dur du cinéma. »

Il est vrai aussi que lorsque l'on fait des entretiens filmés, on attend souvent des réponses qu'on avait imaginées en écrivant ses questions, on dirige la parole de l'autre vers ce que l'on cherche à dire soi. Etre prêt à lâcher le discours que l'on tente à imposer à travers le film ça demande une vraie générosité, une curiosité qui permet de dépasser sa propre pensée… C'est ce qu'Enrico m'aura appris et m'apprend encore à chacun de nos entretiens… Je lui parle de « cinéma indépendant », il me répond « Bertolucci » et ça m'énerve ! Je suis déjà en train de penser au montage pendant l'enregistrement et je me dis « je ne vais quand même pas monter ça ! ». Et puis je suis le développement de sa pensée et je me rends compte qu'il me pousse à aller au-delà de mon système, le rêve d'omnipotence d'un cinéaste ultra-commercial qui cherche à dépasser la machine-cinéma dans laquelle il accomplit son travail c'est aussi un rêve d'indépendance… En posant l'indépendance comme une notion qui ne dépendrait que des moyens qui la constituent, on ne va pas très loin, on passe à côté de l'essentiel : l'indépendance d'un langage cinématographique (Indépendance : Propriété d'un axiome qui ne peut pas être démontré à partir des autres axiomes de la théorie dans laquelle il figure.)
…

Alessio Galbiati: Quelle diffusion/distribution aura t-il « Campi ardenti »?

Catherine Libert: Je suis nulle pour envisager ce genre de choses… Je n'ai jamais été une bonne mère pour mes films, une fois qu'ils sont conçus, je ne m'en occupe plus, j'ai trop d'impatience à passer au film suivant. Là j'ai la chance de travailler avec Stefano qui est sans doute plus attentif que moi à ces choses-là et puis le but de ce film est aussi de faire connaître les auteurs que nous filmons en Italie, du coup je me sens peut-être plus responsable que pour mes films précédents… Nous allons donc d'abord l'envoyer à la sélection de quelques festivals (Torino, Cinéma du Réel, Rotterdam, Berlin…), mais après, tout reste flou… Nous aimerions trouver un festival qui aurait envie de prendre un rendez-vous annuel avec nous, où nous pourrions à chaque fois revenir pour présenter un nouvel épisode des « Chemins de traverse » mais ça nous ne pourrons l'envisager qu'une fois que nous aurons réalisé le deuxième épisode.

effettivamente. Mi amareggia ancora di più il fatto che le critiche che ho potuto sentire in merito a "Fuori orario", o al pensiero di Enrico, non mi sono mai parse fondate su ragioni interessanti.

Questa controversia imbecille che vuole regolarmente che Ghezzi debba essere "più chiaro" nei suoi discorsi, mi fa purtroppo molto sovente rimpiangere il fatto che il linguaggio televisivo abbia già perduto la sua capacità di farci smarrire, di farci amare la poesia ed i percorsi che si biforcano. Anche a me, ovviamente, capita di non riuscire ad afferrare tutto ciò che dice nei nostri incontri. È una questione di celerità (la "velocità" di propagazione di una perturbazione in un luogo). Il pensiero di Enrico è molto veloce, tocca tutto nel suo passaggio, rifugge i luoghi comuni, i sentieri battuti, esso rivela tanto quanto oscura, perché possiede quella generosità nel non giudicare, non avanza verità assolute, bensì porta domande che possono travolgerti, se le afferri al momento in cui ti toccano, portandoti a formulare altre domande. Penso ci siano pochissimi critici di cinema (Daney, certo, e Godard) che abbiano sentito questa esigenza di non fissare mai delle verità ma di lasciare le domande come fossero porte aperte da prendere o lasciare. Pensando al nostro film, credo si debbano prendere la parole di Enrico come un flusso, un vero momento di cinema percorso da impatti che talvolta scuotono fortemente. Mi ricordo, al momento del nostro primo incontro, di essermi un momento persa davanti al suo pensiero che saltava da un cinema all'altro, e poi, improvvisamente, una parola mi ha scossa indelebilmente, essa continua ad assillarmi perché non solo metteva in gioco il film in corso d'opera ma anche il corso della mia vita da cineasta, la posta e le ragioni davanti alle quali mi pongo ogni volta che riprendo un'immagine:

«Noi siamo delle immagini ed averne coscienza, non è tranquillizzante come dirlo. Allora lavoriamo con la nostra immagine, facciamo del bricolage, della costruzione purificata, rigorosa. Ma sappiamo che ci troviamo in una sorta di frivolezza assoluta. Siamo frivoli dentro. Siamo giocattoli, biscotti, cose del genere... E questa insoddisfazione è il nocciolo duro del cinema».

È vero che, dal momento che si realizzano interviste filmate, ci si attende spesso risposte che avevamo già immaginato scrivendo le domande, si dirige la parola dell'altro verso ciò che cerchiamo di dire noi stessi. Essere pronti a lasciare il discorso che si tenta di imporre attraverso il film richiede un'autentica generosità, una curiosità che permetta di superare il proprio pensiero... Questo è ciò che Enrico mi ha insegnato e ancora mi insegna a ogni nostro incontro... Io gli parlo di "cinema indipendente" e lui mi risponde "Bertolucci" e questo mi innervosisce! Sto già pensando al montaggio nel corso della registrazione e mi trovo a pensare: "Questo non lo monterò nemmeno!". Poi seguo lo sviluppo del suo pensiero e mi rendo conto che mi spinge ad andare al di là della struttura del mio sistema di pensiero, il sogno di onnipotenza di un cineasta ultra-commerciale che cerca di oltrepassare la macchina-cinema in cui il suo lavoro si svolge è anch'esso un sogno di indipendenza… Ponendo l'indipendenza come una nozione che non dipenderebbe che dai mezzi di sostegno, non si va troppo lontani, si sfiora l'essenziale: l'indipendenza di un linguaggio cinematografico. (Indipendenza: proprietà di un assioma che non può essere dimostrato partendo da altri assiomi della teoria in cui figura).

Alessio Galbiati: Quale circolazione/distribuzione avrà "Campi ardenti"?

Catherine Libert: Sono negata nel considerare questo genere di cosa... Non sono mai stata una buona madre per i miei film. Un volta concepiti, non me ne occupo più. Vivo troppo l'impazienza di passare al film successivo. Qui ho la fortuna di lavorare con Stefano, che è indubbiamente più attento di me a questo aspetto. Poi lo scopo del film è anche quello di far conoscere gli autori che filmiamo in Italia e quindi sento improvvisamente una maggiore responsabilità rispetto a quella per i miei film precedenti... Quindi, lo manderemo prima di tutto alle selezioni di qualche festival (Torino, Cinéma du Réel, Rotterdam, Berlino…), ma ciò che succederà dopo resta sfuocato… Ci piacerebbe trovare un festival che avesse voglia di prendere con noi un appuntamento annuale per potervi tornare ad ogni edizione con un nuovo episodio di "Chemins de Traverse" ma questo non potrà essere immaginato se non una volta che avremo realizzato il secondo episodio. Certo, mi piacerebbe che il film avesse una vera esistenza in Italia. Vorrei poterlo mostrare in tutto il Paese, dal Nord al Sud, e, chissà, incontrare in questo percorso di sbieco altri cineasti, poeti, militanti, resistenti autonomi, esperti di fai da te. Però, poiché la distribuzione è oggi la ferita più profonda del cinema indipendente in Italia, penso che dovremmo andare noi stessi con

J'aimerais aussi, bien sûr, que le film ait une vraie existence en Italie, je voudrais pouvoir le montrer dans tout le pays, du nord au sud et qui sait, rencontrer d'autres cinéastes poètes, militants, résistants autonomes ou bricoleurs par ce biais. Mais comme la distribution est la blessure la plus profonde du cinéma indépendant en Italie aujourd'hui, je pense qu'il faudra aller nous-mêmes trouver des diffuseurs, le film sous le bras, pour pouvoir le montrer. Le paysage culturel de l'italie est dévasté mais le besoin de découvrir de nouvelles formes d'expressions culturelles dans ce pays est intense et sans limites... Le but des « Chemins de traverse » est d'ouvrir une porte à ce cinéma extrêmement vivant... de permettre à ces cinéastes de faire circuler leurs films (à l'intérieur mais aussi en-dehors du pays) et de les sortir de l'isolement dans lequel ils sont contraints de travailler depuis des années.

Ouvrir les portes, faire circuler les pensées comme des courants d'air frais, c'est ce qu'il y a de mieux à faire aujourd'hui, selon moi, pour échapper à l'asphixie culturelle dont l'Europe entière souffre.

Alessio Galbiati: Est-ce que tu as consideré la possibilité de diffuser le film sur internet, sur un site web qui propose des films en streaming, plutôt que dans un site totalement libre crée exprès? Plus en général, est-ce que tu penses que la distribution asphittique du cinéma indépendant ne mérite pas des contraints par les auteurs, des tentatives d'aller au-delà de l'étroit et résiduel (et ruineuse) espace de vie à lequel le marché a désormais relégué ce type de film?

Catherine Libert: Internet, je ne sais pas, moi-même je ne regarde jamais de films par ce biais, j'aime trop les salles, le grand écran, la rencontre du film avec un public… Je ne suis ni pour ni contre l'idée de mettre une copie des « Champs brûlants » sur le net dans la mesure où je ne fais pas le lien : ces images que l'on peut télécharger-regarder sur un écran d'ordinateur ne sont pas notre film. Il n'a pas été rêvé-tourné-monté pour ça. Pour moi, internet est un outil d'archives génial où l'on peut découvrir l'existence de tel ou tel film mais ça ne remplacera jamais la salle de cinéma…

Et quant à la question plus générale de la distribution du cinéma indépendant, je me trompe peut-être mais je crois depuis toujours à la vie des films par eux-mêmes… Qu'un film ne soit pas vu ne m'inquiète pas vraiment, je crois en l'histoire du cinéma, aux films retrouvés. Il y a une telle profusion de films réalisés aujourd'hui qu'on ne distingue pas les choses importantes en train de se faire… C'est ce que j'apprends dans ma quête du cinéma indépendant italien. Si quelqu'un a besoin de notre film un jour, il ira le rechercher par lui-même… J'ai donc envie de penser la distribution comme quelque chose qui résiste au temps plutôt que comme une action immédiate…

Envie de croire à la force de ce cinema invisible et résistant comme le roseau face au chêne, ce cinéma qu'aucune tempête ne pourra anéantir, parce qu'il reviendra toujours, libre et spontané, comme les herbes folles le long des chemins de traverse.

«Les lucioles n'ont disparu qu'à la vue de ceux qui ne sont plus à la bonne place pour les voir émettre leurs signaux lumineux. On tente de suivre la leçon de Walter Benjamin pour qui déclin n'est pas disparition. Il faut "organiser le pessimisme" disait Benjamin. et les images - pour peu qu'elles soient rigoureusement et modestement pensées, pensées par exemple comme images-lucioles - ouvrent l'espace pour une telle résistance.»
- Survivance des lucioles, Georges Didi-Huberman

17-18 septembre 2010

il film sotto il braccio a trovare dei distributori, per poterlo mostrare. Il paesaggio culturale italiano è devastato ma il bisogno di scoprire nuove forme espressive culturali è intenso e privo di limiti... Lo scopo di "Chemins de traverse" è quello di aprire una porta a questo cinema estremamente vivo… di permettere a questi cineasti di fare circolare le loro opere (sia all'interno che all'esterno del Paese) e di farli uscire dall'isolamento nel quale sono costretti a lavorare da diversi anni.

Aprire le porte, fare circolare i pensieri come fossero correnti di aria fresca, è la cosa migliore che si possa fare al giorno d'oggi, secondo me, per fuggire dall'asfissia culturale di cui soffre l'Europa intera.

Alessio Galbiati: Non hai mai pensato alla possibilità di renderlo disponibile online, su di un qualche sito che offra cinema in streaming, piuttosto che in maniera completamente libera con un sito ad hoc? Non pensi più in generale che l'asfittica distribuzione di cinema indipendente non meriti forzature da parte degli autori, tentativi di oltrepassare l'angusto e residuale (rovinoso) spazio di vita a cui il mercato ha oramai relegato questo tipo di cinema?

Catherine Libert: Internet, non saprei, nemmeno io guardo mai i film attraverso questo mezzo, amo troppo le sale, il grande schermo, l'incontro di un film con il suo pubblico... Non sono contraria all'idea di mettere una copia di "Champs brûlants" sulla rete, a condizione che non sia io il tramite: quelle immagini che si possono guardare e scaricare sullo schermo di un computer non sono il nostro film. Per me il computer è un mezzo di archiviazione geniale grazie al quale si può scoprire l'esistenza di quel film o di un altro ma non sostituirà mai la sala cinematografica…

In quanto alla questione più generale della distribuzione del cinema indipendente, magari mi sbaglio ma credo da sempre alla vita autonoma dei film… Che un film non venga visto non mi inquieta veramente, credo nella storia del cinema, ai film riscoperti. C'è una tale profusione di film realizzati oggi da non distinguere le cose importanti che si stanno facendo… È ciò che sto apprendendo nella mia ricerca sul cinema indipendente italiano. Se qualcuno avrà bisogno del nostro film un giorno, lo cercherà lui stesso… Ho voglia di pensare alla distribuzione come a una cosa che resiste al tempo piuttosto che a un'azione immediata…

Voglia di credere alla forza di questo cinema invisibile e resistente come una canna di fronte a una quercia, questo cinema che alcuna tempesta potrà annientare, perché tornerà sempre, libero e spontaneo come le erbe selvatiche lungo le vie traverse.

«Le lucciole sono scomparse alla vista soltanto di coloro che non sono più nella giusta posizione per vederle emettere i loro segnali luminosi. Tentiamo di seguire la lezione di Walter Benjamin per cui declino non significa scomparsa. Occorre organizzare il pessimismo, diceva Benjamin. E le immagini - per quanto poco siano rigorosamente e modestamente pensare, pensate per esempio come immagini-lucciole – aprono lo spazio per una resistenza simile».
- Surviance des lucioles, Georges Didi-Huberman.

17-18 settembre 2010

traduzione a cura di RR

SeRP

Monsters

Gareth Edwards | UK - 2010 - 35 mm - colore - 96'

di Roberto Rippa

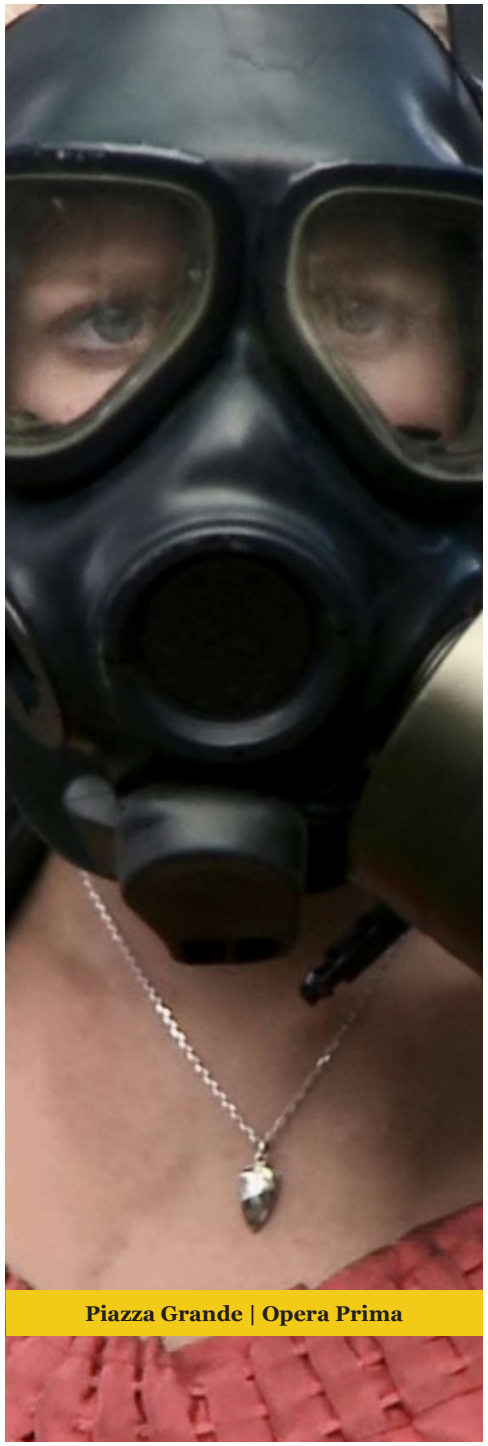
«Sei anni prima, dopo la conferma da parte della NASA della possibilità di vita aliena nel nostro sistema solare, una navicella spaziale di rientro da una missione di raccolta di campioni è precipitata sull'America centrale. Successivamente all'apparizione di forme di vita sconosciute, un vasto territorio comprendente metà dello stato messicano è in stato di quarantena in quanto area contaminata. Da allora, l'esercito americano e quello messicano sono confrontati con l'arduo sforzo di contenere "le creature"... La vicenda del film inizia quando un giornalista americano accetta di aiutare una turista in difficoltà ad attraversare il territorio infetto e superare il salvifico confine USA».

Più un saggio di ammissione al circolo del cinema di largo consumo che un film riuscito, "Monsters" (pseudofantascientifico road-movie indipendente con velleità romantiche) riesce a fare virtù della mancanza di mezzi nella sua parte iniziale, in cui non accade assolutamente nulla ma la tensione è sempre ben calibrata – con un efficace incipit che mette in scena un attacco militare girato come fosse il sex tape di una starlette qualunque. Da metà film in poi, però, all'apparizione di mostri sospettosamente simili a giganti seppie, la storia si sfalda e così l'atmosfera costruita fino a quel momento. Non giova il fatto che la storia fantascientifica scivoli presto in secondo piano fungendo da mero sfondo per una tra le più posticce e pretestuose storie d'amore viste sullo schermo (a dispetto del fatto che – come tiene a precisare il comunicato stampa – i due interpreti principali siano una coppia nella vita).
Il film non tradisce l'ispirazione dai film di fantascienza degli anni '50, grazie anche all'inserzione di un sottotesto politico - in questo caso si parla di immigrazione - ma il tutto rimane superficiale e non troppo interessante, così come la descrizione della vita al di là delle due frontiere, che sembra accontentarsi dello stereotipo.
Gareth Edwards è capace di girare, sa lavorare sulle atmosfere visive ma forse è meglio che non scriva i suoi film. Non da solo, almeno.
"Monsters", c'è da esserne certi, susciterà l'interesse dei produttori per la capacità del regista di lavorare con mezzi contenuti. Quello degli spettatori invece no. Praticamente mai.

Monsters

regia, sceneggiatura, fotografia: Gareth Edwards; montaggio: Colin Goudie; musiche: Jon Hopkins; suono: Ian Maclagan; interpreti principali: Scoot McNairy, Whitney Able; produzione: Vertigo Films (UK); diritti mondiali: Protagonist Pictures; paese: UK; lingua: inglese, spagnolo; anno: 2010; durata: 96'

Gareth Edwards. Il suo film di diploma, uno dei primi film studenteschi a combinare azione in presa diretta ed effetti digitali, gli apre le porte per la carriera di creatore di effetti speciali. Ottiene il Premio BAFTA ed è nominato per l'Emmy per i migliori effetti speciali. Ha recentemente diretto per la BBC il film epico "Attila the Hun", creando personalmente tutti i 250 effetti speciali, dopodiché, frustrato dall'approccio industriale che caratterizza l'odierna produzione cinematografica, partecipa al concorso in 48 ore del Festival Sci-Fi-London nel tentativo di dimostrare che è possibile girare un film senza troupe, con un unico attore e in soli due giorni. Vince il primo premio e passa alla realizzazione di "Monsters", il suo primo lungometraggio.



Piazza Grande | Opera Prima

«Sono davvero orgoglioso, sento di avere davvero girato un film che mi farebbe venire voglia di uscire per andare a vederlo in sala. In un mondo ideale, direi che si tratta della prima storia d'amore che un ragazzo vorrebbe vedere e il primo film di mostri che una ragazza amerebbe, un film che colpirebbe entrambi. Mi piace anche che non sia così basato sugli effetti speciali. Ha più anche fare con il viaggio, sia letterale che emozionale, che queste due persone intraprendono».

(Gareth Edwards)

Concorso internazionale | Opera prima

Morgen

Marian Crisan | Francia, Romania, Ungheria - 2010 - 35mm - colore - 100'

di Roberto Rippa

Nelu, un uomo sulla quarantina, lavora come guardia di sicurezza al supermercato di Salonta, una piccola cittadina sul confine rumeno-ungherese. Qui, molta gente tenta con ogni mezzo di superare illegalmente la frontiera per raggiungere l'Europa occidentale attraverso l'Ungheria. Per Nelu, le giornate trascorrono una identica all'altra: all'alba va a pescare, poi al lavoro e infine torna a casa da Florica, sua moglie, in una fattoria isolata nei campi fuori dall'abitato. Un giorno, Nelu pesca «qualcosa» di diverso: un cittadino turco che sta tentando di attraversare la frontiera. Incapaci di intendersi a parole, i due riescono comunque a comunicare. Nelu porta lo straniero a casa sua, offrendogli vestiti asciutti, cibo e ospitalità. In cambio, l'altro gli dà tutti i soldi che possiede, chiedendogli di aiutarlo a varcare il confine. Nelu accetta il pagamento e promette di aiutarlo l'indomani, Morgen…

A Salonta, nella regione della Transilvania, al confine con l'Ungheria, Marian Crisan mette in scena l'incontro tra due persone sullo sfondo di una situazione assurda, quella di una frontiera blindata sotto il regime di Ceauşescu e quindi sparita di fatto nel 2002 ma ora sorvegliata da un molto zelante corpo di polizia che controlla l'intero territorio circostante.
Mentre Nelu sembra annaspare in una quotidianità fatta di situazioni ripetute e mancanza di denaro, il nuovo arrivato – un uomo Turco che cerca di varcare la frontiera con l'Ungheria camminando nei canali di irrigazione per non farsi notare – è uno tra i tanti che nel tentativo di cercare un presente migliore rischiano di rimanere imbrigliati nelle severe leggi sull'immigrazione che tentano anacronisticamente di trasformare l'Europa in una sorta di fortezza blindata non solo verso l'esterno bensì anche al suo interno. L'incontro tra due persone impossibilitate a comunicare verbalmente cambierà la vita ad entrambi.
Marian Crisan realizza un film sincero, profondo e forte cui l'ironia non fa mai difetto. Ulteriore capitolo di quel "nuovo cinema rumeno" fatto di storie complesse raccontate con un tono neorealista in cui una profonda sincerità non viene mai meno, "Morgen" è il primo lungometraggio - che si spera possa trovare un'ampia distribuzione - di un regista estremamente promettente che ha scelto di effettuare una sola ripresa per scena per la convinzione che "le cose accadano una sola volta e la macchina da presa deve essere fedele a quel momento".

Premio speciale della giuria, premio Don Quijote, attribuito dalla Federazione internazionale dei cineclub, e terzo premio attribuito dalla giuria dei giovani

Morgen

regia, sceneggiatura: Marian Crisan; montaggio: Tudor Poponi; fotografia: Tudor Mircea; interpreti: András Hatházi, Yilmaz Yalcin, István Dankó, Elvira Rimbu; produzione: Slot Machine (Francia); coproduzione: Mandragora (Romania), Katapult Film; diritti mondiali: Les films du losange (Francia); paese: Francia, Romania, Ungheria; lingua: rumeno, ungherese, turco; anno: 2010; durata: 100'

Marian Crisan. Nato in Romania nel 1976, si diploma in regia cinematografica all'Accademia di teatro e cinema di Bucarest. Nel 2008, il suo film d'esordio *Megatron* vince a a annes la Palma d'oro per il miglior cortometraggio. Morgen è il suo primo lungometraggio.

«Nel 2007 stavo trascorrendo le vacanze di Natale nella mia città natale, Salonta. Si tratta di una piccola città sul confine tra Romania e Ungheria. Era un inverno rigido e stavo rintanato a casa a leggere. Mi piace leggere i quotidiani locali quando sono là e mi sono imbattuto in una breve notizia che diceva che "due emigranti turchi che tentavano di passare la frontiera illegalmente erano stati sorpresi dalla polizia in un canale gelato".
Questo breve paragrafo mi si è fissato nella mente per un po'. Questo perché la mia città natale è quieta e le persone tranquille e gentili. Ho iniziato a immaginare una storia che si svolgesse in quel luogo e una relazione che si sviluppa tra un cittadino del posto e un immigrato. Ho pensato a quella idea che poi è diventata una sceneggiatura. Mi piace iniziare una storia in questo modo, con la sensazione che qualcosa di inusuale possa nascere attraverso l'improvvisazione con la vita reale È come nel neorealismo italiano: erano soliti scrivere sceneggiature partendo da un breve articolo di giornale. Dopo questa idea iniziale, mi ci è voluto un anno per documentarmi sul mondo dell'immigrazione illegale intorno alla mia città e per decidere quali luoghi e persone avrei voluto nel mio film. Alla fine però ciò che mi da l'avvio quando scelgo un soggetto, sono le sensazioni che provo e le immagini che mi vengono in mente leggendo o vedendo qualcosa. Ci sono immagini che mi accompagnano per lungo tempo. Per "Morgen" l'immagine è stata quella di un uomo che pesca solo, visto da dietro e una vecchia fattoria in un campo isolato nelle vicinanze di Salonta».

«Quello dell'immigrazione illegale è un mondo invisibile. È sulle pagine dei giornali di tutto il mondo ma la verità è che a nessuno interessa di questi individui e nessuno comprende davvero i loro problemi. Quindi il trattare questo tema ha rappresentato per me una sfida. Per esempio, le conversazioni tra l'uomo rumeno e l'uomo turco sono mostrate con il massimo realismo. Non si capiscono verbalmente ma hanno comunque una sorta di comunicazione attiva. Anche le scene con la polizia di frontiera sono frutto di una lunga ricerca. Volevo raggiungere un livello più alto parlando di frontiere. Le frontiere tra Paesi e persone.
Volevo anche toccare l'argomento dell'immigrazione clandestina in modo critico: il fatto che ci siano così tante persone che si muovono da Est a Ovest appartiene a un periodo storico e a porvi fine non possono essere due poliziotti di una piccola città in Romania.
Però non volevo veramente fare un film che trattasse solo dell'immigrazione illegale, il film tratta di un'amicizia particolare, curiosa, che si sviluppa tra un immigrato e una persona del posto. Credo si tratti di una storia universale. Poi volevo raccontare una storia di immigrazione narrata non dal punto di vista dell'immigrato bensì da quello delle persone che incontra lungo il suo cammino. Quindi, il film narra fondamentalmente di Nelu, il pescatore che incontra l'immigrato».
(Marian Crisan)

Concorso internazionale | Opera prima

Periferic

Bogdan George Apetri | Romania, Austria - 2010 - 35mm - colore - 87'

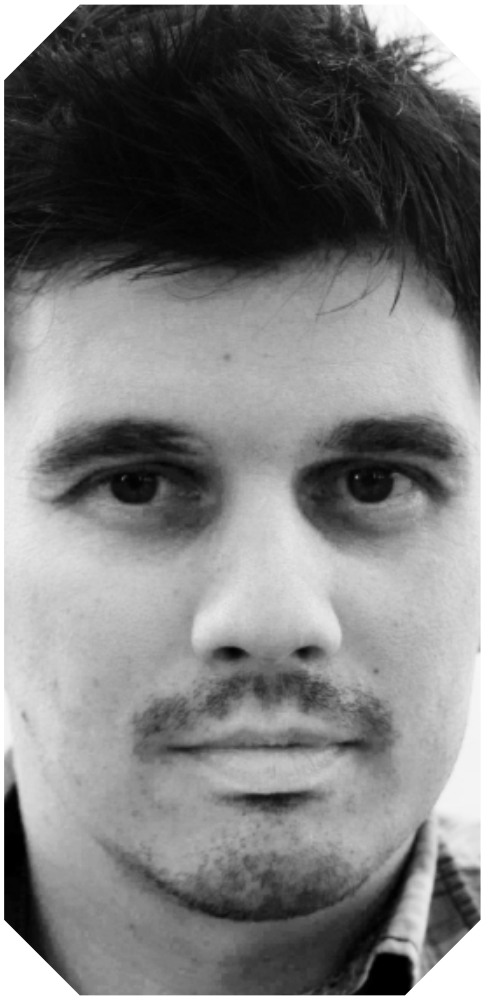
di Roberto Rippa

Scontata metà della sua pena, Matilda ottiene 24 ore di libertà vigilata dal carcere dove si trova. Invece di tornare dietro le sbarre, intende scappare e lasciare il Paese. Prima dello scadere del termine, Matilda dovrà però risolvere alcune questioni legate al suo passato.

Non c'è dubbio alcuno sul fatto che Cristian Mungiu sia uno tra i più talentuosi registi e sceneggiatori della cosiddetta "Nouvelle vague" del cinema rumeno (si, ci sarebbe anche una "vecchia onda" fatta di pochi – coraggiosi – nomi ma, complice il regime, sono conosciuti da pochi). Per averne prova, è sufficiente il celebrato "4 luni, 3 saptamâni si 2 zile" - "4 mesi, 3 settimane, 2 giorni" (Palma d'oro a Cannes nel 2007) oppure il bellissimo film a episodi "Amintiri din epoca de aur" – "Racconti dell'età dell'oro", da lui interamente scritto e affidato a un manipolo di giovani registi (Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Constantin Popescu, Ioana Uricaru) ad eccezione di un solo episodio diretto da lui.
Anche la sceneggiatura originale di "Periferic" era sua (e di Ioana Uricaru) e viene da chiedersi come potesse essere prima che il regista Apetri, con il suo cosceneggiatore Tudor Voican ("California Dreamin' – Nesfarsit" dello scomparso Cristian Nemescu), decidessero di metterci mano per avvicinarlo alla loro sensibilità, mantenendo infine integra dell'originale solo la definizione dei personaggi.
La storia di Matilda che, approfittando del permesso di 24 concessole per poter partecipare al funerale della madre dal carcere in cui si trova, medita la fuga alla ricerca di un futuro diverso che la costringe però a regolare questioni rimaste sospese nel suo passato, è raccontata con un linguaggio molto classico ed è scandita attraverso tre capitoli, ognuno tra i quali corrisponde a un uomo del suo passato con cui ha un conto in sospeso: il fratello che fatica ad accoglierla in casa più a causa delle reazioni di sua moglie che per sua riluttanza; l'ex compagno sfruttatore di donne che getta la sua protetta preferita nelle fauci di un maniaco generoso per ripagare un debito con Matilda, che forse si trova in carcere per coprire lui; il figlio – abbandonato dal padre in un orfanotrofio nel momento in cui lei è stata incarcerata - che per lei rappresenta un'occasione di riscatto e la prospettiva di un futuro diverso.
Il ritmo è sostenuto e la struttura del film è quella di un "road movie", con il passaggio attraverso molti luoghi e, soprattutto, l'incontro con vari personaggi. Il dialogo è asciutto (ma alla protagonista Ana Ularu un'espressione del volto è sufficiente per far capire lo stato d'animo del suo personaggio), gli attori in gran parte bravissimi. Non solo: mentre la storia procede verso quello che appare un esito inevitabile, riesce anche a regalare una sorpresa amara.
Però il materiale narrativo è tanto e lo spazio poco, e questo fa sì che a tratti le situazioni vengano appena abbozzate o addirittura risolte in chiave caricaturale, mentre i personaggi sono tanto ben definiti da sopravvivere alla loro occasionale mancanza di spazio in sceneggiatura. Che sia questo il motivo della curiosità di sapere come fosse la sceneggiatura originale?
A dispetto dei difetti elencati, "Periferic" è un film interessante e appassionante, che merita di essere visto. Non dovrebbe essere difficile farlo, visto che al momento il suo distributore lo ha venduto in mezza Europa.

Periferic

regia: Bogdan George Apetri; soggetto: Cristian Mungiu; sceneggiatura: Bogdan George Apetri, Tudor Voican; montaggio: Eugen Kelemen; fotografia: Marius Panduru; suono: Bruno Pisek; costumi: Brandusa Ioan; art director: Simona Paduretu; interpreti: Ana Ularu, Andi Vasluianu, Ioana Flora, Mimi Branescu, Timotei Duma; produzione: Saga Film (Romania); coproduzione: Aichholzer Filmproduktion (Austria); diritti mondiali: MK2 (Francia); paese: Romania, Austria; lingua: rumeno; anno: 2010; durata: 87'



Bogdan George Apetri. Il regista rumeno Bogdan George Apetri vive a New York. Originariamente avvocato, si trasferisce negli Stati Uniti per diplomarsi in regia e cinematografia alla Columbia University. Nel 2006 dirige e produce il suo primo cortometraggio, "O foarte scurta trilogie despre singuratate" ("A Very Small Trilogy of Loneliness"), seguito da "Ultima zi in decembrie" ("Last Day of December", 2008), entrambi selezionati in vari festival e pluripremiati. Bogdan ha recentemente affiancato la sua attività di regista con quella di produttore, co-producendo "3 Backyards" di Eric Mendelsohn (vincitore del Premio per la migliore regia al Sundance nel 2010) e, nel 2009, "Emigrant" di Florin Serban.

Interview with director Bogdan George Apetri

by Rapporto Confidenziale

Rapporto Confidenziale: "Periferic" was born from a screenplay written by Cristian Mungiu", the much celebrated director of "4 luni, 3 saptamâni si 2 zile" ("4 Months, 3 Weeks and 2 Days"). How did you work on it?

B.G. Apetri: It's been a very laborious process: I was living in the U.S. at the time I got the offer to direct this film based on Cristian Mungiu's script. I knew I wanted to change some things in it and so, before going back to Bucharest, I told them that I wanted to work with Tudor Voican, a well-known and very good screenwriter. At that point I didn't know exactly what I wanted to change or how much. I just knew that, as many other directors, I wanted to bring the project closer to my sensitivity. That's it.
The process took – I thought it was going to take 2 months – 6 months. I misjudged. We changed the script a lot but what remains are the characters written by Mungiu. I changed the narrative a lot but everything is based on his characters. I was inspired by them. Much of his script remains in the project, but narratively very little.

Rapporto Confidenziale: How long did it take to shoot the film?

B.G. Apetri: Not long at all. I forgot exactly how many days but I'd say 25-27. Plus 1 or 2 days of reshoots. It was raining heavily in the last days, so we couldn't finish all. So I took 2 months off, I went to visit my wife in America, I took 1 month vacation to clear my head, and I went back and shot for 2 more days.

Rapporto Confidenziale: It's very very fast for such a complex film.

B.G. Apetri: Very fast. The difficult thing was that we had almost every day a new location, because it's almost a road movie. So we kept moving from one location to the other. In case we forgot something, we would never had the time to go back to that location to reshoot. Once we moved out from a location, it was over. We couldn't go back to do anything.

Rapporto Confidenziale: How did you work with screenwriter Tudor Voican?

B.G. Apetri: It was very easy. First of all he's about my age – I think he's just a year older than me – and we had similar experiences: I went to study filmmaking in the U.S., in New York, and he went to Canada, in Toronto I think. So we had the same kind of backgrounds. And then we are friends with Florin Serban, who won the Silver Bear this year in Berlin (with "Eu cand vreau sa fluier, fluier". Ed.), and me and Tudor worked together on a Florin's film (The film is "Emigrant", 2009. Ed.).. So we were kind of co-producers, me and Tudor, for Florin's film. So we knew a little about each other and didn't have any problems. We are friends and it's been a very relaxed experience.

Rapporto Confidenziale: About writing: is this a part of your work that you like?

B.G. Apetri: For me writing is not the happiest phase of a project. I read a lot and I can immediately tell if I love a story, even if it needs to be fixed. I prefer this to having an original idea and having to work on

Intervista al regista Bogdan George Apetri

di Rapporto Confidenziale

Rapporto Confidenziale: "Periferic" nasce da un soggetto scritto da Cristian Mungiu", il celebrato regista di "4 luni, 3 saptamâni si 2 zile" ("4 mesi, 3 settimane, 2 giorni"). Come sei arrivato su questo progetto?

B.G. Apetri: È stato un processo molto laborioso: quando ho ricevuto l'offerta di dirigere questo film, la cui sceneggiatura era di Cristian Mungiu, abitavo negli Stati Uniti. Sapevo che avrei voluto cambiare alcune cose della sceneggiatura e quindi, prima di fare ritorno a Bucarest, ho detto che avrei voluto lavorarci con Tudor Voican (noto giovane sceneggiatore rumeno già autore, con il regista Cristian Nemescu, della sceneggiatura per "Nesfarsit – California Dreamin'" del 2007. N.d.r.)
A quel punto non sapevo ancora quanto e cosa avrei voluto modificare. Sapevo solo che, come ogni regista, avrei voluto portare la storia ad essere più vicina alla mia sensibilità. Pensavo che questo processo mi avrebbe preso circa due mesi ma mi sbagliavo: ne prese sei. Abbiamo davvero cambiato molto e ciò che è rimasto dell'originale sono stati i personaggi. Sono stato ispirato dai personaggi come Mungiu li aveva scritti, ho cambiato molto la narrazione ma tutto rimane ispirato ai suoi personaggi. Quindi si può dire che una parte importante della sceneggiatura di Mungiu è rimasta nel processo, anche se a livello narrativo è rimasto poco.

Rapporto Confidenziale: Quanto hai impiegato a girare il film?

B.G. Apetri: Molto poco. Non ricordo esattamente ma direi tra i 25 e i 27 giorni più un paio di giorni supplementari per rigirare alcune scene. Durante gli ultimi giorni di lavorazione ci sono state forti piogge e quindi non abbiamo potuto concludere tutto il lavoro. Ho preso due mesi di pausa per andare da mia moglie negli Stati Uniti e quando sono tornato abbiamo girato per altri due giorni.

Rapporto Confidenziale: Una lavorazione molto veloce per un film tanto complesso…

B.G. Apetri: Molto veloce, si. La cosa difficile era che ogni giorno c'era una diversa location perché si tratta di una sorta di "road movie". Si passava da una location all'altra senza che ci fosse mai il tempo di tornare a girare in un posto precedente nel caso mi fossi accorto che mancava qualcosa. Una volta abbandonato un luogo era finita, non ci si sarebbe più tornati.

Rapporto Confidenziale: Com'è stato lavorare con lo sceneggiatore Tudor Voican?

B.G. Apetri: È stato molto facile. Prima di tutto siamo più o meno coetanei, forse lui ha un anno di più, e poi abbiamo condiviso diverse esperienze: io sono andato a studiare cinema negli Stati Uniti, a New York, e lui ha studiato in Canada, a Toronto mi pare. Quindi abbiamo un retroterra simile. Poi siamo entrambi amici di Florin Serban, che ha vinto l'Orso d'argento a Berlino quest'anno (per "Eu cand vreau sa fluier, fluier". N.d.r.), con cui sia io che Tudor abbiamo lavorato per un film in qualità di coproduttori (il film è "Emigrant", del 2009. N.d.r.). Quindi ci conoscevamo già un po' e non ci sono stati problemi. Siamo amici, è stato molto facile lavorare insieme a questo progetto.

it for 3-6 months. Some people love this. I was just talking yesterday to Corneliu Porumboiu and he told me that he's very happy when he writes, that he spends lots of months doing it and this makes it easier for him once he's on the set. For me is the opposite: writing is the hard part and directing and editing is the happy one.

Rapporto Confidenziale: "Periferic" is your first full-feature film. What happened before?

B.G. Apetri: I was a lawyer before, because I thought I was too young to become a director and I decided to go to a normal university. I went to law school and then I worked as a lawyer for one year. But I knew from the very beginning, even before starting law school, that I wanted to be a filmmaker. I just wanted to make some experience, some life experience.
The I made a one-hour film for TV in Romania and I used it to apply to different universities. Finally I went to Columbia University, where I studied filmmaking. This was back in 2001 and I finished in 2006. I made lots of short films for my school work that went around many festivals in the world. Two years before "Periferic" I also co-produced an American feature film by Eric Mendelsohn ("3 Backyards", 2010. Ed.), a director from New York, that won in Sundance for best directing.
I've been mixing co-producing and directing. My next project is going to be another co-production in the U.S. and after that I'll probably shoot my second film.

Rapporto Confidenziale: Are you already working on it?

B.G. Apetri: Yeah, pre-production, working on the script...

Rapporto Confidenziale: About the actors, who are all really good: how did you chose them?

B.G. Apetri: I made 4 months of auditions, which is a lot. I really wanted to see everyone because, living in the US for 10 years, I didn't know anybody. In fact my first pleasure in shooting my film in Romania was about being able to see almost everybody. After that I went back to Mimi Branescu, Andi Vasluianu and Ana Ularu, who I knew all before because they already appeared in many movies. I had seen them many times before on the screen at festivals. They were among the first that I saw in my casting sessions and I loved them.
For my next project I won't have to see so many people, I'll know what part is good for an actor I've seen during these auditions.

Rapporto Confidenziale: How was working with cinematographer Panduru? Did you work closely together?

B.G. Apetri: I knew him very well. He knew my movies as I knew his. He's one of the best, if not the best, cinematographer in Romania but he's just one year older than me. He had already 6 films in Cannes, he won a Silver Bear, he won at Sundance.
He could easily work on a very big budget film in America and then go back to Romania to work on a Corneliu Porumboiu's film.
Coming back to your question, we discussed a lot. Everything is there for a reason. We chose from color to how many lenses to use, we really discussed everything.

Rapporto Confidenziale: For a few years now, it's been easy to hear about a Romanian New Wave for cinema. What do you think about this, does this bother you?

B.G. Apetri: This doesn't bother me. I always answer that I consider every director as an individual. I'm sure that Mungiu and Puiu don't feel they belong to a Romanian new wave. As for me, I have my own story, and I don't really care at all about making things within the same vein or make it differently.
But, on the other end, I have to say that if you live inside a bubble you cannot tell exactly how things works. So, maybe, if so many people say that there is a Romanian new wave probably there is one. Maybe, if you step outside the bubble, you can see similarities. But from the inside you're just a person who tries

Rapporto Confidenziale: Questo è il tuo primo lungometraggio. Cosa c'è stato prima?

B.G. Apetri: Prima ero un avvocato. Pensavo di essere troppo giovane per lavorare come regista e quindi ho deciso di andare all'università, dove ho studiato legge. Alla fine degli studi, ho lavorato per un anno come avvocato ma sapevo da sempre, prima ancora di iniziare l'università, che avrei voluto essere un regista. Volevo solo fare un po' di esperienza. Il mio primo lavoro è stato un film di un'ora per la televisione rumena che ho usato per la mia richiesta di ammissione a diverse scuole di cinema. Alla fine ho studiato cinema alla Columbia di New York. Ho iniziato nel 2001 e finito nel 2006. Nel mio corso di studi ho girato diversi cortometraggi che hanno circolato per vari festival nel mondo. Quindi due anni prima di "Periferic", ho coprodotto un film negli Stati Uniti, un film di un regista di New York Eric Mendelsohn ("3 Backyards", 2010. N.d.r.) che ha vinto al Sundance per la migliore regia. Ho mescolato coproduzione e regia. Anche il mio prossimo progetto sarà una copropduzione in America e quindi dopo girerò probabilmente il mio secondo film come regista.

Rapporto Confidenziale: Ci stai già lavorando?

B.G. Apetri: Si, alla preproduzione, alla sceneggiatura.

Rapporto Confidenziale: Come hai lavorato con gli attori, peraltro tutti bravissimi?

B.G. Apetri: Ho fatto quattro mesi di Casting, che è davvero molto. Vivo negli Stati Uniti da ormai dieci anni e in Romania non conoscevo nessuno e la mia prima gioia nel lavorare nel mio Paese è stata quella di sottoporre quasi tutti al provino. Stranamente sono poi tornato a Mimi Branescu, Andi Vasluianu e Ana Ularu, che conoscevo già per essere apparsi in molti film che ho visto ai festival dove andavo con i miei corti e dove, ovviamente, non mi perdevo alcun film rumeno. Sono stati tra i primi a venire ai provini. Malgrado li ami molto, ho pensato di prendermi ancora due o tre mesi per vedere tutti. Per il prossimo film non avrò più bisogno di vedere tutti. Saprò già chi è più adatto ai ruoli.

Rapporto Confidenziale: Come si è svolto invece i lavoro con il direttore della fotografia Marius Panduru, avete collaborato strettamente o hai ascoltato ciò che lui proponeva?

B.G. Apetri: Lo conoscevo già, lui conosceva già me e conoscevamo i nostri rispettivi film. Lui è uno tra i migliori, se non il migliore, direttore della fotografia in Romania. Pur avendo solo un anno più di me, ha lavorato in molti film premiati poi a Cannes, Berlino e Sundance. Ha già prodotto una sorprendente quantità di lavoro. Proprio in questi giorni ho spedito il suo lavoro a un rinomato direttore della fotografia americano che l'ha giudicato un lavoro sorprendente. È in grado di lavorare a un film a grande budget in America e poi tornare in Romania per lavorare a un film di Corneliu Porumboiu senza alcuna difficoltà. Per tornare alla tua domanda, abbiamo discusso molto. Tutto c'è per una ragione. Abbiamo discusso colori, lenti, posizione della camera…tutto!

Rapporto Confidenziale: Qual è il tuo rapporto con la scrittura?

B.G. Apetri: Per me scrivere non è la fase più felice di un progetto. Leggo molto e trovo storie che amo o che penso che potrei usare dopo averle aggiustate piuttosto. Lo preferisco allo spendere mesi a scrivere un soggetto originale, cosa che ti toglie un mucchio di energie. Ieri stavo parlando con Corneliu Porumboiu che mi diceva di essere molto felice quando scrive, che trascorre molti mesi facendolo e che questo gli rende le cose molto facili sul set. Per me è l'opposto: scrivere è la parte difficile mentre sono felice di dirigere e montare.

Rapporto Confidenziale: Da alcuni anni si parla di una nouvelle vague del cinema rumeno. È una definizione che ti da fastidio? E come ti collochi all'interno di questa nuova onda?

B.G. Apetri: Non è una cosa che mi tocchi molto in quanto considero ogni regista individualmente. Sono sicuro che Mungiu e Puiu non si sentono parte della nouvelle vague rumena. Io ho la mia storia e

to make a movie as good as possible.

Rapporto Confidenziale: When is "Periferic" coming out in Romania?

B.G. Apetri: It will come out in December, probably. As we usually do, we go to some festivals – we are going to Toronto and some other big ones – and then it'll come out.

Rapporto Confidenziale: Do you know already about its distribution in other countries?

B.G. Apetri: The film was bought by MK2 and I'm sure they will sell it. I think that Toronto is going to be the main event as for sales. I think it was sold in Switzerland and Spain but I'm not sure.

Rapporto Confidenziale: How's usually the reception for Romanian films in Romania?

B.G. Apetri: I was reading a story about Kiarostami and how in Iran nobody goes to see his movies. The regular cinemagoers, I mean. I think the same thing happens in Romania as well. A movie like Corneliu Porumboiu's "Politist, adjectiv", that I really loved a lot, made I think 15'000-20'000 entries. So people don't go to cinemas that much.

Rapporto Confidenziale: How's your opinion of Romania's political and social situation?

B.G. Apetri: My impression about my country is, frankly, very idyllic. Every time I go back to Romania, I go to a small cabin in the woods, where my parents bought a small piece of land, and there I spend time reading, walking my dogs in the forest. So it's false but for me it's very idyllic. I don't have a precise idea about economy...yeah.
I have a positive opinion about Romania. It's my country and I love it.
Some people asked if with my movie I want to criticize Romania, or tell something about it. This was never my intention. This kind of characters could live this kind of story anywhere else.

Rapporto Confidenziale: Tell me something about your works as a producer.

B.G. Apetri: Mostly, I choose to work with my friends. I don't really want to become a producer. So far I produced 2 films. One is Florin's, who was my best friend in New York and now moved back to Romania, and the other is the one by Eric Mendelsohn, who's also a very good friend of mine. It is more a labour of love. For example, I spent six months working for Eric's film as a consultant, cinematographer for the second unit, location scouting...
It's just about loving the project and want to participate in it in some way.
As a director you make a movie every two or three years and in between I still love to be on film sets. And it's nicer if you can help directors who are also friends.

Locarno, August 12, 2010

non mi preoccupo di compararmi a loro. Da un altro punto di vista, però, penso che se vivi all'interno di una bolla non sarai in grado di giudicare e vedere come funziona. Se tutti dicono che esiste una nouvelle vague, allora probabilmente è vero. Se esci dalla bolla allora puoi vedere meglio se ci sono similarità. Dall'interno, però, sei solo una persona che prova a fare un film al meglio.
A parte una piccola quantità di registi che tutti conoscono, ce ne sono molti altri in Romania che fanno tanti film diversi tra loro e che nessuno conosce perché magari ottengono minore successo ai festival. Quindi, se vuoi vedere tutto il cinema rumeno come un'unica entità, quest'anno ci sono 14 nuovi film in uscita e di questi ne consociamo solo quattro o cinque. Solo una piccola percentuale si fa conoscere.

Rapporto Confidenziale: "Periferic" uscirà nelle sale in Romania?

B.G. Apetri: Uscirà in dicembre, probabilmente. Ora il film parteciperà ad alcuni festival sicuramente a Toronto, e quindi dopo uscirà anche in Romania.

Rapporto Confidenziale: Sei già al corrente di altri Paesi in cui il film uscirà?

B.G. Apetri: Il film è stato comperato da MK2 e sono certo che lo venderanno. Credo che sarà a Toronto che avrà luogo il principale evento per le vendite. Credo che il film sia già stato venduto in Svizzera e Spagna ma non ne sono sicuro.

Rapporto Confidenziale: Che tipo di accoglienza pensi avrà il tuo film in Romania?

B.G. Apetri: Leggevo una storia sul fatto che nessuno in Iran va a vedere i film di Kiarostami, gli spettatori normali, intendo. Credo che più o meno la stessa cosa accada in Romania. "Politist Adjectiv" di Porumboiu, che amo moltissimo, credo abbia fatto solo 20-25'000 entrate. La gente non va al cinema così tanto.

Rapporto Confidenziale: Da Rumeno all'estero, qual è la tua opinione sulla situazione del tuo Paese?

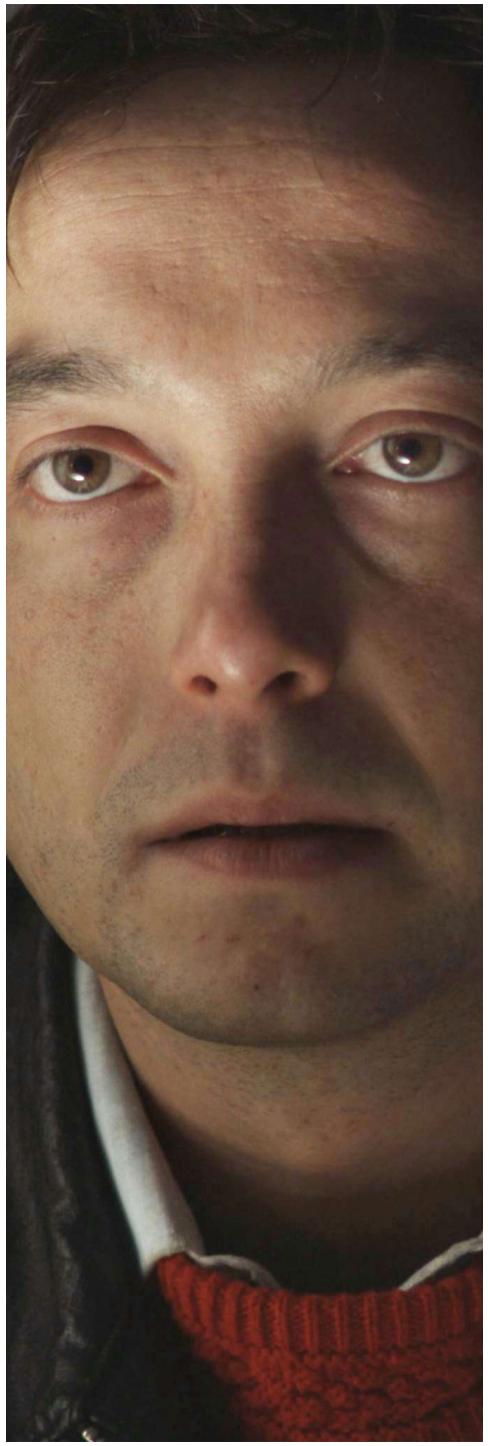
B.G. Apetri: Francamente, la mia opinione sul Paese è idilliaca. Ogni volta che torno in Romania vado nella mia casetta tra i boschi, acquistata dai miei genitori anni fa, e lì leggo e lavoro quindi la mia visione è falsata. Credo, essendo io lontano, di non averne un'idea precisa a livello economico, per esempio. Ho una visione positiva della Romania, la amo, è il mio Paese. Una cos che mi viene chiesta spesso, a proposito del mio film, è se voglia criticare il mio Paese o parlare della società. Questa non è mai stata la mia idea, la mia intenzione. I miei personaggi potrebbero vivere la loro storia in qualsiasi posto.

Rapporto Confidenziale: Come si svolge la tua attività di produttore, che ormai pare affiancata a quella di regista?

B.G. Apetri: Principalmente scelgo di lavorare con i miei amici, non voglio diventare un produttore vero e proprio. Ad oggi ho prodotto due film: quello di Florin Serban, che è stato il mio migliore amico a New York e che ora è tornato in Romania, e quello di Eric Mendelsohn che è un mio ottimo amico. Quindi si tratta più di un lavoro d'amore. Con Eric, per esempio, ho trascorso 6 mesi facendo qualsiasi tipo di lavoro: sono stato un consulente visuale, direttore della fotografia per la seconda unità, ricercatore di location, coordinatore… Amavo il progetto e volevo parteciparvi in qualche modo.
Diciamo che se come regista giri magari un film ogni due o tre anni, nel frattempo mi piace continuare a stare sul set ed è bello farlo dando una mano ad amici registi

Locarno, 12 agosto 2010

traduzione a cura di RR



Pietro

Daniele Gaglianone | Italia - 2010 - 35mm - colore - 80'

di Alessio Galbiati

Pietro vive in un'anonima periferia. Ha un lavoro, una casa e una famiglia. Guadagna pochi soldi in nero distribuendo volantini in strada. La sua casa è il vecchio appartamento lasciato dai genitori, ormai fatiscente, dove abita con il fratello Francesco che è tutta la sua famiglia. Ma il loro rapporto è difficile. Francesco è un tossicodipendente, legato ormai in modo irreversibile al suo "amico" spacciatore NikiNiki e al suo gruppo di compari. L'unico modo che ha Pietro per mantenere un contatto con il fratello sembra che sia assecondare il ruolo di buffone ritardato affibbiatogli dalla corte degli amici.
Le offese subite durante le serate col fratello, o nella stessa casa, degradata a lurido porto franco, sono solo l'altra faccia dei soprusi cui Pietro è sottoposto di giorno al lavoro da un capo violento e losco. Eppure tutti continuano sulla loro strada, come ciechi di fronte allo sfacelo che si consuma attorno alle loro vite sprecate.
Qualcosa sembra cambiare quando, sul "posto di lavoro", Pietro conosce una ragazza, forse più disperata di lui, con la quale, pian piano, sembra instaurarsi un rapporto diverso, dove possono avere spazio la tenerezza e la comprensione. Ma si tratta di un'illusione in una vicenda nera che ha già scritto il suo destino, in una microsocietà educata alla solitudine e alla sopraffazione, dove non c'è spazio per la solidarietà. Durante una delle solite serate, Pietro presenta l'amica ai ragazzi. Subito la festa prende una brutta piega: sarà la miccia che innescherà la reazione di Pietro.

Un film necessario, duro e violento, perché dura e violenta è la realtà nella quale il protagonista della vicenda è immerso: l'Italia di oggi. Pietro è l'agnello di Dio, vittima sacrificale di una società malata che ha smarrito ogni valore ed ogni dignità. Pietro è una metafora, simbolo disperato di una generazione perduta in un Paese smarrito.

Daniele Gaglianone realizza un film indipendente basando l'intera produzione sul miracolo della passione di tutte le persone coinvolte nella sua realizzazione, un metodo che oramai si è fatto largo nel panorama cinematografico italiano, un percorso che attorno ad un soggetto ed una sceneggiatura aggrega tecnici ed attori disposti a prestare la propria professionalità pur senza essere retribuiti. Un metodo del quale Gianluca Arcopinto, sodale produttore del cinema di Gaglianone, è divenuto personalità di riferimento pur nell'impossibilità di produrre tutto quello che sarebbe realmente necessario.

Il film, girato in due settimane con un budget di poco superiore ai centomila euro (per la cronaca un box auto a Milano, in Piazza Risorgimento, costa circa 65 mila euro), riesce nel duplice miracolo di esistere ed essere convincente, soprattutto grazie alle notevoli interpretazioni degli attori coinvolti. Fabrizio Nicastro nei panni di Nikiniki, cinico spacciatore dalla risata grassa, Francesco Lattaruolo, fratello tossico del protagonista dotato di quell'accento 'terrunciello' tipico della città di Torino e Carlotta Saletti, delicatissima figura femminile che porterà il film ad una svolta, offrono quella profondità necessaria alla riuscita della pellicola, dando corpo e sostanza ad una drammatica storia di emarginazione sociale. Ma è soprattutto Pietro Casella a creare la magia di questo durissimo film, a portarsi sulle spalle l'intera sua durata.

Pietro è un ragazzo con un blocco emotivo, stritolato fra le incombenze economiche di una casa da portare avanti, fra la responsabilità di accudire quel fratello tossicodipendente che, nel bene e nel male, rappresenta l'unica cosa che gli rimane in un mondo che non ne vuol sapere di lui. Pietro subisce ogni cosa, scivola silenzioso ed invisibile in una città che non si cura della sua esistenza, sbatte contro la durezza di quella giungla che è divenuto il mercato del lavoro, fra il cinismo di un "Capo" fin troppo realistico e l'indifferenza di una città incapace di curarsi dei propri looser. È evidente quanto l'attore sia dovuto scivolare nel personaggio per restituirci quella verosimiglianza indispensabile alla tenuta drammatica della sceneggiatura, la sua interpretazione si compone di una vasta gamma di posture e movimenti, tic nervosi e scatti improvvisi, tanto da far pensare allo spettatore ad una coincidenza totale fra attore e personaggio – posso testimoniare di una notevole sorpresa fra il pubblico, all'incontro seguito all'anteprima del film, nello scoprire che no, Pietro Casella non è il Pietro del film.
Gaglianone costruisce una storia che si evolve con il protagonista, la cui tensione drammatica segue il percorso umano ed emozionale del protagonista, rivelandoci, in un finale straordinario, la vera natura di questo ragazzo – lo fa attraverso un lunghissimo monologo in cui Casella da una prova davvero straordinaria di bravura.

Il cinema italiano in questo anno zero della sua storia lotta per la sua sopravvivenza e film come questi ci ricordano di quanto debbano essere sostenuti il coraggio e la passione, forme essenziali, ma residuali, di resistenza in un contesto che sta sempre più annichilendo ogni energia. Il cinema italiano è come Pietro, il protagonista di questo dramma, ridotto all'invisibilità in un Paese che ha perso ogni capacità di valorizzare ciò che di bello in esso ancora si muove.

Il film avrebbe senz'altro meritato qualche riconoscimento più blasonato del 'secondo premio' della Giuria dei giovani, quanto meno a rendere giustizia ad un'interpretazione, quella di Pietro Casella, che non si può dimenticare.

Pietro

regia, sceneggiatura: Daniele Gaglianone; montaggio: Enrico Giovannone; fotografia: Gherardo Gossi; musiche: Evandro Fornasier, Walter Magri, Mario Actis, Plus; suono: Vito Martinelli; scenografie, costumi: Lina Fucà; interpreti: Pietro Casella (Pietro), Francesco Lattarulo (Francesco), Fabrizio Nicastro (Nikiniki), Carlotta Saletti (la ragazza), Diego Canteri (amico di Nikiniki), Giuseppe Mattia (il Capo); produttori: Enrico Giovannone, Andrea Parena, Gianluca Arcopinto, Emanuele Nespeca; produzione: Babydoc film (Italia); coproduzione: La Fabbrichetta (Italia); distribuzione italiana: Lucky Red; diritti mondiali: Ellipsis Media International (Italia); paese: Italia; lingua: italiano; anno: 2010; durata: 82'

Daniele Gaglianone. Nato ad Ancona il 4 novembre 1966, si è laureato in Storia e Critica del Cinema presso l'Università di Torino. Dai primi anni Novanta collabora all'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza (ANCR) per il quale ha realizzato, tra il '91 e il '97, numerosi documentari. In questi anni ha anche girato numerosi cortometraggi di fiction: tra questi "L'orecchio ferito del piccolo comandante" (1994), menzione speciale al Festival di Locarno 1995.
Nel 1998 ha collaborato alla sceneggiatura e lavorato come assistente alla regia per il film "Così ridevano" di Gianni Amelio, Leone d'oro alla Mostra di Venezia. Del 2000 è l'esordio nel lungometraggio con "I nostri anni", selezionato alla Quinzaine des Realisateurs del festival di Cannes 2001 e vincitore del Jerusalem Film Festival 2001 e della Sacher d'oro per la miglior opera prima. Nel 2004 il suo secondo lungometraggio "Nemmeno il destino" partecipa nella sezione Giornate degli Autori alla Mostra di Venezia. Nel 2005 "Nemmeno il destino" vince il Tiger Award all'International Film Festival di Rotterdam e il Premio Speciale della Giuria al Festival di Taipei a Taiwan.
Nel 2008 presenta nella sezione 'Ici et Ailleurs' del Festival di Locarno il documentario sulla Bosnia "Rata nece biti – la guerra non ci sarà. Il documentario vince il Premio Speciale della Giuria al Torino Film Festival nella sezione documentari italiani.
Nel 2009 "Rata nece biti – la guerra non ci sarà" riceve il David di Donatello.

Pietro Casella (1980), **Francesco Lattarulo** (1979) e **Fabrizio Nicastro** (1979) compongono il gruppo di cabaret Senso D'Oppio. La loro è una comicità surreale, intimamente legata ad una dimensione teatrale. Questo non gli ha precluso di confrontarsi con il grande pubblico della televisione partecipando nel 2009 a numerose puntate di Zelig.
Fabrizio Nicastro ha interpretato uno dei protagonisti (Ferdi) nel precedente lungometraggio di Daniele Gaglianone, "Nemmeno il destino" (2004), dove comparivano anche Francesco Lattarulo e Pietro Casella interpretando due ruoli minori a fianco di Stefano Cassetti.
I nostri tre attori fanno parte anche del gruppo teatrale fondato da Daniele Gaglianone "Il buio fuori" che ha partecipato, con due spettacoli ispirati all'opera dello scrittore inglese Malcolm Lowry, nel 2006 al Festival InTeatro di Polverigi e nel 2007 al Festival Internazionale delle Colline di Torino.

Daniele Gaglianone, Pietro Casella, Francesco Lattarulo e Fabrizio Nicastro: incontro con il pubblico.

Daniele Gaglianone: Questo film nasce per diversi motivi che si sono incrociati fra loro. Nasce da percorsi molto personali… ma pure da percorsi più contingenti. Era un periodo un po' difficile della mia vita, avevo uno stato d'animo forse predisposto a notare delle cose che solitamente non notavo in un modo così intenso. Ho incontrato delle persone che mi hanno fatto pensare ad un personaggio come Pietro, ed ho scritto di getto la storia. Una pagina e mezza in cui, già mentre scrivevo, pensavo che i protagonisti sarebbero stati Pietro Casella, Francesco Lattarulo e Fabrizio Nicastro. Il primo abbozzo della sceneggiatura non aveva ancora un titolo definito, volevo dargli il nome del personaggio, ma ancora non l'avevo... allora siccome per me quel personaggio era Pietro Casella, ho scelto di dargli proprio il suo nome.

Tutti insieme, Dopo un po' di vicissitudini, abbiamo di farlo questo film, nonostante tutte le difficoltà siamo partiti… L'abbiamo preparato molto bene, così da poterlo girare rapidamente. Con Pietro, Francesco e Fabrizio c'è stato un lavoro intenso di prove, ragionamenti, chiacchierate... c'è molta complicità fra loro e fra loro e me... ci conosciamo da tanti anni, dai tempi del mio secondo lungometraggio "Nemmeno il destino" (2004; ndr.), in cui Fabrizio interpretava uno dei due protagonisti.
Il film è nato in questo modo. Non ho mai pensato nemmeno per un secondo che questo film dovesse essere fatto con degli altri attori. È un film nato in un clima di complicità e sono molto contento di aver pensato sempre a loro.

La sceneggiatura nelle sue varie stesure è andata sempre più cucendosi addosso alle potenzialità del personaggio che, sapevo, loro potevano esprimere. Ovviamente, durante le prove, e durante le conversazioni fra di noi, li ho invitati a far crescere i personaggi e quindi molte cose sono nate insieme a loro. C'è stata una forte complicità. Devo dire che sul set non abbiamo mai improvvisato, tranne che per pochissime cose.

Pietro Casella: Volevo ringraziare Daniele per la grande opportunità che ci ha dato, che mi ha dato. Ma soprattutto volevo ringraziare tutti quelli che hanno lavorato al film, perché senza di loro non si faceva niente. Le riprese sono state due settimane veramente intense, di pura libertà. Nonostante lo spessore del film ci siamo divertiti tantissimo, sembravamo quasi una grande famiglia. Conosco molto bene Francesco e Fabrizio con i quali abbiamo fatto, e continuiamo a fare, un sacco di cose insieme e quindi quando abbiamo letto la sceneggiatura... in cui Francesco era mio fratello ed in cui loro due erano amici… ci siamo immediatamente trovati bene, non abbiamo fatto tanta fatica ad entrare nella storia e nei personaggi. Noi facciamo da quasi dieci anni cabaret insieme... cerchiamo di far ridere.

Francesco Lattarulo: Il fatto di vivere nello stesso palazzo dove sono stati girati gli interni ha contribuito molto a permetterci di immedesimarci nella parte. Vivere nello stesso luogo in cui vivono i personaggi ci ha permesso di interagire prima dell'inizio delle riprese. Se capitavate da quelle parti durante le prove, in quella palazzina, avreste sentito i personaggi stessi del film...

Fabrizio Nicastro: È la seconda volta che lavoro in ambito cinematografico con Daniele, insieme abbiamo fatto anche alcuni lavori teatrali, sempre sulla linea del drammatico pesante, che è un po' lo stile di Daniele Gaglianone... Sono molto contento di essere qui e sono molto contento di poter dire che la mano del regista si vede tantissimo, che le sue scelte di coraggio sono chiarissime sul grande schermo. La scelta di formare una troupe da battaglia è stata per me davvero coraggiosa.

Daniele Gaglianone: Vorrei puntualizzare una cosa sugli interni. Ho sempre pensato che la casa in cui viveva Pietro col fratello doveva essere la casa di genitori anziani deceduti lasciata ai due figli. Una delle spinte più forti che mi ha convinto a voler credere nella realizzazione del film è stata quando, a giugno, Pietro ha trovato un appartamento nello stesso stabile dove vivono anche Francesco e Fabrizio, ma pure la scenografa e costumista Lina Fucà... La casa in cui Pietro è andato a vivere era stata occupata per trenta o quaranta anni da una signora di settanta... appena sono entrato gli ho detto: "non toccare niente!". Ed il poveretto ha vissuto per quattro mesi in una casa, devo dire, pessima. È stato incredibile perché cercavo proprio quello: la casa di una coppia di anziani che poi viene occupata da dei giovani che la lasciano andare a sé stessa, senza intervenire in alcun modo.

Locarno – 8 agosto 2010

Concorso Cineasti del presente

Pulsar

Alex Stockman | Belgio - 2010 - 35mm - colore - 91'

di Roberto Rippa

Samuel vive a Bruxelles, dove esegue consegne di prodotti farmaceutici. La sua ragazza, Mireille, parte per svolgere uno stage a New York, in un prestigioso studio di architettura. Poco dopo la sua partenza, il computer di Sam viene preso di mira da un hacker. Tutti i tentativi per proteggere la sua rete wireless falliscono, l'hacker misterioso sembra intenzionato a mandare a rotoli la sua vita e la sua relazione con Mireille.

"Repulsion" in chiave belga e aggiornata alle paranoie comuni correnti. Laddove nel film di Polanski – per nulla invecchiato a dispetto dei suoi 45 anni esatti – Catherine Deneuve scivolava progressivamente nella follia esplosa in modo evidente alla partenza per le vacanze della sorella, qui è la difficoltà materiale nella comunicazione con la sua ragazza – provvisoriamente a New York per un periodo di pratica lavorativa – a fare perdere il lume della ragione a Sam. Inizialmente lo si vede vittima di un hacker che mina il suo computer, mezzo principale di comunicazione con la ragazza. Quindi toccherà al telefonino. Nulla pare poter fermare il nemico invisibile e qualunque provvedimento venga preso, risulta infine puntualmente inefficace.
Inevitabile la discesa nella paranoia in una storia (scritta dal regista stesso) che porta non di rado a chiedersi se quanto accade al protagonista sia reale o frutto della sua ansia, che diventa presto comunque quella dello spettatore stesso, cui sarà sicuramente capitato almeno una volta di temere di non poter comunicare a causa della possibile fallibilità dei nuovi strumenti di comunicazione.
Attraverso citazioni, usando grande cura nell'uso di suoni e immagini, Stockman realizza un thriller intimo moderno, efficace e di grande atmosfera che meriterebbe di trovare spazio sullo schermo al di fuori del suo Paese d'origine.

«"Dovresti poter mettere tutto ciò che ti piace in un film", *ha affermato una volta Godard. A quanto pare non ho lasciato inascoltato questo consiglio: "Pulsar" contiene pavimenti scricchiolanti, platani lungo il Quai du Commerce ripreso di notte, altoparlanti Grundig Audiorama, il sorriso di Tine Van den Wyngaert, il pannello luminoso blu di un apparecchio stereo vintage, il Quai Fernand Demets lungo il canale di Brussels-Charleroi, gli occhi blu pallido di Sien Eggers, capaci di vedere tutto, il quinto Concerto di Brandeburgo di Bach, proiezioni in super8 e dittafoni.*
Il Maestro di Rolle ha anche affermato: "Chiediti di tanto in tanto perché vuoi girare il film". *Ammetto di averlo fatto il meno possibile, ho preferito scoprirlo mentre lo stavo girando, concepirlo in uno stato di eccitazione elettromagnetica, portarlo verso quel cinema che talvolta può sembrare un sogno che comprendi in modo intuitivo. Un cinema che si ascolta con la stessa attenzione che si pone nel guardarlo. Guardando indietro, vedo un film nato dall'amore per il cinema, paura e impazienza per qualcosa di stupendo che potrebbe essere a un click di distanza da noi, o forse giusto dietro l'angolo, e stupore per la velocità a cui il mondo si sta trasformando in un gigantesco hotspot wireless. Samuel, l'eroe comune di questa favola in 35mm che parla d'amore, paranoia e onde radio, è interpretato dallo stupendo Matthias Schoenaerts, un attore profondamente convinto della capacità della cinepresa di leggere i pensieri, come disse una volta Orson Welles.*
Controllate la scena in cui si trova perso e spera di trovare un segnale, proprio come molti di noi».
(Alex Stockman)

Pulsar

regia, sceneggiatura: Alex Stockman; montaggio: Nico Leunen; fotografia: Sébastien Koeppel; musiche: Guy Van Nueten; suono: Mathieu Cox, Senjan Jansen, Christian Monheim; costumi: Catherine Van bree; scenografie: Jeff Otte; interpreti: Sien Eggers, Vincent Lecuyer, Matthias Schoenaerts, Nico Sturm, Tine Van den Wyngaert; produzione: Corridor (Belgio); paese: Belgio; lingua: olandese, francese, inglese; anno: 2010; durata: 94'

Interview with director Alex Stockman

by Roberto Rippa

Roberto Rippa: In my review I made a comparison between "Pulsar" and Polanski's "Repulsion", mainly for the effective description of the descent of the main character into paranoia. Do you agree?

Alex Stockman: I wouldn't call "Repulsion" a direct source of inspiration for "Pulsar" although it sure is one of the movies that has left a mark on me. Actually quite some people link it to the atmosphere of that movie. During one of the test screenings, someone even suggested to baptise the film "re:Pulsar". Speaking of Polanski, there's definitely also a touch of "Le Locataire" ("The Tenant", 1976) in the house. The appartment building where we shot the movie has this same kind of cour intérieur through which the appartements are visually and acoustically connected, making it very easy to keep on eye on the

Intervista al regista Alex Stockman

by Roberto Rippa

Roberto Rippa: Nel mio commento sul film ho fatto un confronto tra "Pulsar" e "Repulsion" di Polanski, principalmente per l'efficace descrizione della discesa nella paranoia del personaggio principale. Sei d'accordo?

Alex Stockman: Non definirei "Repulsion" come una fonte diretta di ispirazione per "Pulsar", sebbene sia sicuro che si tratta di uno tra i film che mi ha segnato. A dire il vero, alcune persone lo collegano all'atmosfera di quel film. Nel corso di una proiezione di test, qualcuno ha persino suggerito di battezzare il film "re:Pulsar". Parlando di Polanski, nella casa di "Pulsar" c'è sicuramente anche un tocco di "Le locatarie" ("L'inquilino del terzo piano", 1976). Il palazzo di appartamenti in cui abbiamo girato ha lo stesso tipo di corte interna attraverso la quale gli appartamenti sono connessi a livello visivo e acustico,

neighbours. The poor acoustic isolation of these old world appartments can create a weird, oppressive atmosphere, particularly at night. Paul Simon has written a great song about this phenomenon : "One Man's Ceiling Is Another Man's Floor".

Roberto Rippa: This is your second full-feature film in ten years after "Verboden te zuchten" ("I Know I'll See Your Face Again", 2000). What happened in between?

Alex Stockman: I've had several projects about which I have been very passionate, but only "Eva Reste Au Placard Les Pleine Lune", a short based on a novel by Ivan Alvarez, made it to the silver screen. But I'd better be ok with that and not wonder where all of those marvelous images are hiding, because I feel the monster of melancholia breathing down my neck. I consider every movie to be a miracle, so being part of a couple of miracles in one lifetime is just fine with me.

Roberto Rippa: Where did the idea for the film come from? And how did you work on the screenplay for a such complicate film, where there's an increasing anxiety and the enemy is an invisibile one?

Alex Stockman: On the internet I came across a publicity for WiFi blocking paint, only available in grey, with the fabulous slogan "Build Your Own Electromagnetic Fortress". It struck me as a kind of hilarious paradox: while the world is being transformed in one huge hotspot, allowing us to stay within reach at any time, they're starting to sell us stuff to block out high frequency radio signals, in order to keep freeloaders, thieves and spies at a distance. It instantly sparked off my imagination, and quickly let to this story about a guy who gets obsessed with an invisible intruder… The screenplay just developped itself pretty quickly. "Pulsar" is a movie that I didn't see coming. All of a sudden I was right in the middle of it.

Roberto Rippa: How did you work with your actors, especially the very effective Matthias Schoenaerts?

Alex Stockman: Choosing the right actors and the right clothes for them is really the biggest part of the work. Usually I don't rehearse that much. I need the magic of the set and the presence of the camera to make it happen. As to Matthias, he's a natural cinema actor. He has this intriguing mix of restlessness and imperturbality about him. Working with him is rather easy. He trusts in the ability of the camera and the film stock to pick up and magnify significant details. He's the son of a classical, very respected theatre actor, Julien Schoenaerts. Maybe that's one of the reasons why he'll never overdo things.

Roberto Rippa: "Pulsar" tells a story about modern anxieties: until a few years ago we just had phones, answering machines and letters that took days to arrive. According to you are the new techonologies controlling us or we are still controlling them? And are they affecting our personal relationships?

Alex Stockman: Sometimes I dream of travelling back in time and meeting the 10 year old me. I would show him my cellphone, a tiny clamshell model. I bet he wouldn't have a clue what kind of object he'd have in his hands. A Matchbox spacecraft?! I'd love to see his face when I tell him it's a telephone that also can make photos and record small films. Nowadays kids can't imagine how the hell we were able to survive without cellphones. The film reflects my amazement at the rapidity with which communication technology evolves and the way it is dominating our lives. Behind this promise of making life simplier, bringing us closer together, giving us easy access to information a different, darker picture is appearing. Vital information can be hacked, your private life intruded and exposed. All these promising devices risk to make us more impatient, lonely, vulnerable and suspicious. By means of poetic antidote I smuggled a whole range of vintage, analogue information carriers in the movie, such as Polaroïd-pictures, vinyl records, cord phones, super 8 movies…

Roberto Rippa: You filmed "Pulsar" in 35mm. Why this choice as most directors chose Digital to be able to work on low budgets?

cosa che rende molto facile tenere d'occhio i vicini. Lo scarso isolamento di questi vecchi appartamenti possono creare un'atmosfera strana, oppressiva, in particolar modo di notte. Paul Simon ha scritto una bellissima canzone su questo fenomeno: "One Man's Ceiling Is Another Man's Floor" ("Il soffitto di un uomo è il pavimento di un altro uomo").

Roberto Rippa: Questo è il tuo secondo lungometraggio in dieci anni, dopo "Verboden te zuchten" del 2000. Cos'è successo nel frattempo?

Alex Stockman: Ci sono stati diversi progetti a cui ho lavorato con grande passione, ma solo "Eva Reste Au Placard Les Pleine Lune", un cortometraggio basato sul racconto di Ivan Alvarez è giunto sul grande schermo. Ma devo essere in pace con questo e non pensare a dove si stiano nascondendo tutte quelle meravigliose immagini perché sento il mostro della malinconia soffiarmi sul collo. Considero ogni film un miracolo, quindi essere parte di due miracoli in una vita va benissimo per me.

Roberto Rippa: Da dove nasce lo spunto per il film? E come hai lavorato alla sceneggiatura di un film tanto complicato in cui l'ansia è crescente e il nemico invisibile?

Alex Stockman: Su internet sono incappato in una pubblicità di una pittura, disponibile solo in grigio, che blocca il WiFi, il cui favoloso slogan è «Build Your Own Electromagnetic Fortress» («Costruisci la tua fortezza elettromagnetica»). Mi ha colpito come un esilarante paradosso: mentre il mondo si sta trasformando in un enorme hotspot che ci permette di essere raggiungibili in ogni momento, stanno iniziando a venderci cose che bloccano i segnali radio in alta frequenza per permetterci di tenere a distanza ladri, spie e persone che approfittano della nostra connessione. Ha immediatamente scatenato la mia immaginazione e mi ha portato rapidamente alla storia di questo ragazzo che viene preso dall'ossessione per un invasore invisibile.
La sceneggiatura si è sviluppata piuttosto rapidamente. "Pulsar" è un film che non ho visto arrivare in me, mi ci sono trovato improvvisamente in mezzo.

Roberto Rippa: Come hai lavorato con gli attori, in particolar modo con l'efficace Matthias Schoenaerts?

Alex Stockman: Scegliere gli attori giusti, e i giusti abiti per loro, è davvero la grande parte del lavoro. Abitualmente non provo così tanto, ho bisogno della magia del set e della presenza della camera per farla succedere. Per quanto riguarda Matthias, è un attore naturale di cinema. Possiede questo intrigante mix di inquietudine e imperturbabilità. Lavorare con lui è piuttosto semplice. Ha fiducia nella capacità della camera di cogliere e magnificare i dettagli significativi. È figlio di un attore di teatro classico e molto rispettato, Julien Schoenaerts. Forse questa è una tra le ragioni per cui non strafà mai.

Roberto Rippa: "Pulsar" racconta una storia che parla di ansietà moderne. Fino a pochi anni fa, avevamo solo telefoni, segreterie telefoniche, lettere che prendevano giorni per arrivare. Secondo te, sono le nuove tecnologie a controllare noi o siamo ancora in grado di controllarle? E stanno condizionando le nostre relazioni personali?

Alex Stockman: Talvolta sogno di viaggiare a ritroso nel tempo e incontrare me stesso a dieci anni. Gli mostrerei il mio telefono cellulare, un modello minuscolo. Scommetto che non avrebbe alcuna idea di che oggetto avrebbe tra le mani: un'astronave fatta con una scatola di fiammiferi? Mi piacerebbe vedere la sua faccia quando gli direi che si tratta di un telefono che fa fotografie e può registrare brevi video. Al giorno d'oggi i bambini non riescono ad immaginare come abbiamo potuto sopravvivere senza telefoni cellulari. Il film riflette il mio stupore nei confronti della rapidità con cui la tecnologia della comunicazione si evolve e per il modo in cui sta dominando le nostre vite. Dietro alla promessa di rendere le nostre vite più semplici, avvicinandoci, dandoci accesso facile alle informazioni, si sta profilando un'immagine più oscura.
Le informazioni vitali possono essere intercettate, la tua vita privata invasa ed esposta. Tutti questi promettenti aggeggi rischiano di fare di noi esseri più impazienti, soli, vulnerabili e sospettosi. Ho

Alex Stockman: In "Pulsar" the devil seems to hide in digital spheres, so it just felt right to capture Sam's anxieties on 35 mm. Celluloid to me remains a mysterious, gorgeous image carrier. It's depth of field, the way it captures the light and the shadows and the grain have always enchanted me. So I'm in no particular hurry to help burying such a superb technology. But it takes some more time to raise the budget indeed, so that's a price you have to pay.

Roberto Rippa: In the film you can always feel the sense of time and space, and they both contribute to raise a sense of menace and anxiety in the audience. How did you work with sound designer Senjan Jansen and composer Guy Van Nueten ?

Alex Stockman: From the beginning "Pulsar" was conceived as a sound driven film. The different sound elements cooperate to draw you into Samuel's restless state of mind. Just like Samuel, you become gradually more receptive to acoustic impulses, which can be loaded with menace but also with the promise of some kind of magic that might be about to happen. With Senjan, we worked a lot on finding the accurate sound for the voice mail messages, warning messages, hard disk noises and frequencies conjuring up electromagnetic waves. As I'm allergic to sound effects, we tried to blend the different hybrid sound elements into one naturalistic, true to life soundscape. With composer Guy Van Nueten, we took the time we needed to find the right sound, which came from a mix between acoustic and electronic instruments. The tension between the analogue and digital world that's at the heart of the movie can be felt in the music too.

Roberto Rippa: Your film builds a very precise atmosphere. Editing it must have been a tough process. Did you work on it with editor Nico Leunen?

Alex Stockman: Editing is a long process indeed, but also a fascinating one. I had worked before with Nico Leunen on my short "Eva reste au placard les pleine lune" and felt completely in tune with him. He is a very musical editor, which to me is an essential quality. He has a good eye and ear for the internal rhythm of each sequence. We also share the same sense of humour, which makes it easier to explore the material over a longer period of time and kill some darlings along the road.

Roberto Rippa: The film was produced by Corridor Films, a company owned by you and Kaat Camerlynk. How is it working as director and producer at the same time ?

Alex Stockman: It gives me a great deal of artistic freedom. But at times it can get tricky and complex. In the heat of the moment I tend to have an optimistic view on the clock or on the remaining meters of film stock. So it's important to have good assistants who somehow manage to keep my head in the clouds and my feet on the ground.

Roberto Rippa: Can you tell me something about your work as a producer ?

Alex Stockman: Accompanying directors such as Tom Barman and Nicolas Bruyelle taking their first steps was a stimulating experience. It's good to shift the perspective from time to time, to live the birth of a movie from a different angle. But at the moment I feel the need to focus on developping my own projects. We'll see what the future will bring.

Roberto Rippa: "Pulsar" already has a distribution for Belgium. What about other European countries?

Alex Stockman: So far there's only a Belgian distributor. But I'm confident " will find its way accross the world…

Roberto Rippa: After Locarno, your film is going to be shown at the Hamburg and at Vancouver film festivals. Do you think that festivals still can help a film to be distributed outside its country?

introdotto nel film, come per un antidoto poetico, una serie supporti analogici come fotografie Polaroid, dischi in vinile, telefoni con il filo, filmini in super 8…

Roberto Rippa: Hai girato il film in pellicola. Perché questa scelta quando molti registi optano per il digitale per poter lavorare a minor costo?

Alex Stockman: In "Pulsar" il diavolo pare nascondersi nelle sfere digitali, mi è parso quindi giusto catturare le ansie di Sam in 35mm. La celluloide rimane per me un portatore di immagini misterioso e meraviglioso. Si tratta di profondità di campo, del modo in cui cattura luci ed ombre. Mi ha sempre incantato. Quindi non avverto la fretta di seppellire una tecnologia tanto superba. Però ci vuole più tempo a raccogliere il denaro necessario, ed è un prezzo che va pagato.

Roberto Rippa: Nel film si sente costantemente il senso del tempo e dello spazio ed entrambi contribuiscono a provocare un senso di minaccia e ansia nello spettatore. Come hai lavorato con il sound designer Senjan Jansen e il compositore Guy Van Nueten?

Alex Stockman: Sin dall'inizio, "Pulsar" è stato concepito come un film condotto dal suono. I diversi elementi sonori concorrono a farti annegare nello stato mentale di Sam. Proprio come Samuel, lo spettatore diventa gradualmente sempre più ricettivo agli impulsi acustici che possono sì essere carichi di minaccia ma anche della promessa di qualcosa di magico che potrebbe accadere di lì a poco.
Con Senjan abbiamo lavorato a lungo nel trovare il suono accurato per i messaggi vocali, i rumori degli hard disk e delle frequenze delle onde elettromagnetiche. Essendo allergico agli effetti sonori, abbiamo tentato di mescolare diversi elementi sonori ibridi in un suono ambientale naturale e reale.
Con il compositore Guy Van Nueten ci siamo presi il tempo di cui avevamo bisogno per trovare il giusto suono, che è venuto da una mescolanza di suoni acustici ed elettronici. La tensione tra i mondi analogico e digitale, che è il cuore del film, può essere colta anche nella musica.

Roberto Rippa: Il film costruisce un'atmosfera molto precisa. La fase di montaggio deve essere stata piuttosto complessa. Ci hai lavorato con il montatore Nico Leunen?

Alex Stockman: Effettivamente il montaggio è un processo lungo. Avevo lavorato con Nico Leunen in precedenza, per il mio corto "Eva reste au placard les pleine lune" e mi ero trovato completamente in sintonia con lui. È un montatore molto musicale, qualità per me essenziale. Ha buoni occhio e orecchio per il ritmo interno di ogni sequenza. Condividiamo anche lo stesso senso dell'umorismo, cosa che rende più facile l'esplorazione del materiale a lungo termine.

Roberto Rippa: Il film è stato prodotto dalla Corridor Films, la compagnia di produzione tua e di Kaat Camerlynk. Come ci si trova a lavorare come regista e produttore allo stesso tempo?

Alex Stockman: Mi da una grande libertà artistica. Talvolta però può diventare rischioso e complesso. Sull'onda dell'entusiasmo tendo ad avere una visione ottimistica relativa al tempo sull'orologio e su quanta pellicola mi rimane. È quindi importante avere bravi assistenti che contribuiscano a mantenere la mia testa tra le nuvole e i miei piedi ben posati a terra.

Roberto Rippa: Puoi dirmi qualcosa sul tuo lavoro in qualità di produttore?

Alex Stockman: Accompagnare registi come Tom Barman e Nicolas Bruyelle nei loro primi passi è stata un'esperienza molto stimolante. Spostare la prospettiva di tanto in tanto, vivere la nascita di un film da un'angolazione differente, è una buona cosa. Al momento, però, sento l'esigenza di concentrarmi sullo sviluppare i miei propri progetti. Vedremo cosa mi porterà il futuro.

Roberto Rippa: "Pulsar" ha già una distribuzione per il Belgio. E gli altri Paesi europei?

Alex Stockman: Ad oggi c'è solo un distributore belga ma ho fiducia sul fatto che "Pulsar" troverà la sua

Alex Stockman: Theatrical distribution has become a though business with constantly changing parameters, due to the reign of internet. So film festivals are more needed than ever, offering a platform to discover movies, discuss about them, and meet the people who made them. If you're at the right festival at the right moment, I guess it can help the movie to be distributed.

Roberto Rippa: What's next, do you already have a project you are working on ?

Alex Stockman: I've started writing a new project, but I've promised myself not to breath a word about it. The only exception I made was for a blind man I met some time ago on the train. He seemed like a nice, receptive guy, so by means of experiment I told him the story and the way I imagine to shoot it. He seemed to understand, and thought it was a very musical project, so that gave me a nice boost.

September 6, 2010

strada nel mondo…

Roberto Rippa: Dopo Locarno, il tuo film verrà proiettato ai festival di Amburgo e Vancouver. Pensi che i festival possano ancora aiutare un film a trovare una distribuzione al di fuori del suo Paese di origine?

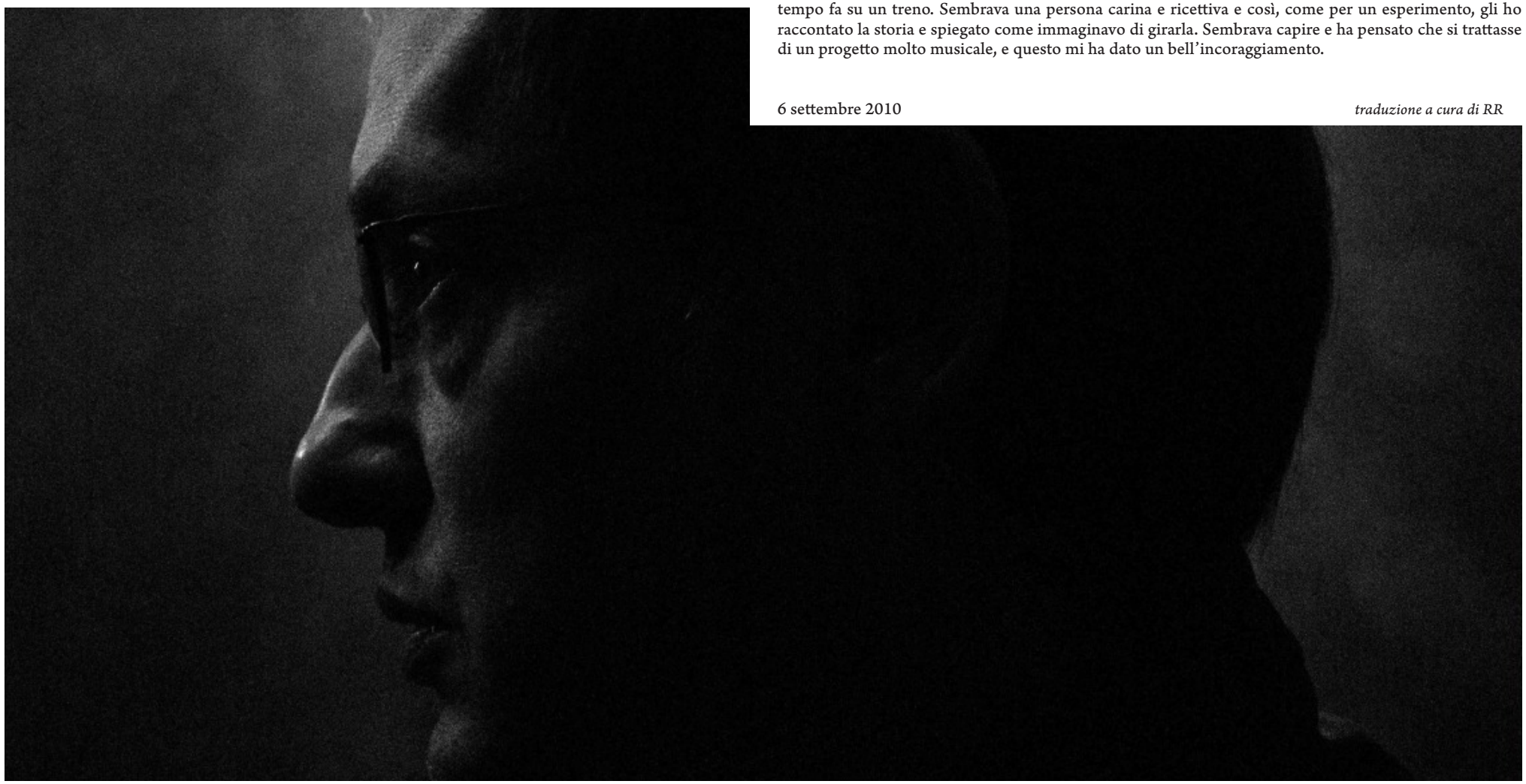
Alex Stockman: La distribuzione nelle sale è diventato un affare duro dai parametri in costante cambiamento. Quindi i festival sono più necessari che mai poiché offrono una piattaforma per scoprire i film, discuterne e incontrare le persone che li hanno realizzati. Se ti trovi nel giusto festival nel giusto momento, penso che possa aiutare un film ad essere distribuito.

Roberto Rippa: Cosa succederà ora, stai lavorando a altri progetti ?

Alex Stockman: Ho iniziato a scrivere un altro progetto ma ho promesso a me stesso di non dire una sola parola a riguardo. L'unica eccezione che ho fatto riguarda una persona non vedente che ho incontrato tempo fa su un treno. Sembrava una persona carina e ricettiva e così, come per un esperimento, gli ho raccontato la storia e spiegato come immaginavo di girarla. Sembrava capire e ha pensato che si trattasse di un progetto molto musicale, e questo mi ha dato un bell'incoraggiamento.

6 settembre 2010

traduzione a cura di RR



Piazza Grande | Opera prima

Rammbock

Marvin Kren | Germania - 2010 - 35mm - colore - 64'

di Roberto Rippa

Michael è appena arrivato a Berlino per visitare la sua amata ex ragazza Gabi, quando inizia a diffondersi un terribile virus che trasforma le persone in maniaci omicidi decerebrati. Giunto a casa di lei, non trova la ragazza ma Harper, un apprendista idraulico che sta eseguendo dei lavori nella palazzina. I due riescono a barricarsi in casa quando orde inferocite di persone infette iniziano a sciamare nell'edificio. Circondati da zombi assetati di sangue, Michael e Harper lottano per la sopravvivenza. Dovranno chiamare a raccolta tutta la loro ingegnosità per uscire di lì e andare a cercare Gabi.

Mentre al cinema i vampiri stanno vivendo una seconda (o terza, o quarta…) giovinezza, fortunatamente c'è chi ancora pensa ad altri temibili ex umani, come gli uomini contaminati e resi omicidi da un misterioso virus che nel film di Kren non vedono l'ora di trasformare in loro simili tutti coloro che incontrano, richiamati dai rumori da loro prodotti.
Marvin Kren, trentenne al suo primo lungometraggio, e lo sceneggiatore Benjamin Hassler (di cui Kren ha diretto "Schautag", cortometraggio di diploma per la scuola di sceneggiatura), sembrano ispirarsi all'ambientazione claustrofobica di "[Rec]" di Jaume Balagueró e Paco Plaza (ma l'ispirazione reale è ovviamente l'imprenscindibile da più di quarant'anni "Night of the Living Dead" di Romero) per poi discostarsene grazie al massiccio ricorso all'ironia e addirittura al romanticismo. Il palazzo berlinese in cui l'assedio ha luogo, diventa ulteriore protagonista grazie al fatto che è dalle sue finestre che si possono seguire le vicissitudini degli altri inquilini e ciò che accade nel suo cortile interno, come del resto accadeva in "Rear Window" – "La finestra sul cortile" di Hitchcock.
Aiutato dal suo protagonista, lo spaesato e ironico Michael Fuith, Kren non perde di vista per un solo secondo il ritmo della storia (dalla durata inusuale di 64 minuti) e, mescolando con grande misura ed efficacia orrore e commedia, giunge al sorprendente finale del suo film senza che lo spettatore abbia avuto un solo momento per distrarsi.

Coprodotto dalla rete televisiva tedesca ZDF.

Rammbock

regia: Marvin Kren; sceneggiatura: Benjamin Hessler; montaggio: Silke Olthoff; fotografia: Moritz Schultheiß; musiche: Marco Dreckkötter, Stefan Will; suono: Markus Stemler, Hanse Warns; costumi: Jennifer Mäurer; scenografia: Ulrich Frommhold; interpreti principali: Sebastian Achilles, Ingrid Beerbaum, Carsten Behrendt, Melanie Berke, Sabrina Caramanna, Emily Cox, Michael Fuith; produzione: moneypenny filmproduktion (Germania); diritti mondiali: EastWest Filmdistribution GmbH (Austria); paese: Germania; lingua: tedesco; anno: 2010; durata: 64'

Marvin Kren. Nasce a Vienna nel 1980 e dal 2000 lavora come assistente alla regia. Nel 2005 si laurea in economia e business management con una tesi dal titolo "Financing and Marketing of Austrian Motion Pictures". Nel 2008 conclude un biennio di studi di regia alla Hamburg Media School.
"Rammbock" è il suo primo lungometraggio.

Benjamin Hessler. Nato a Bochum, in Germania, nel 1978, ha scritto per quotidiani, riviste a antologie sin dal 1997. Laureato in letteratura inglese con una testi sulle case stregate della tradizione gotica, ha lavorato anche come pubblicitario prima di dedicarsi allo studio della sceneggiatura presso la Hamburg Media School, dove si è diplomato nel 2008. Il suo lavoro di diploma, "Schautag", è stato diretto da Marvin Kren.

Settimana della critica | Opera prima

Reindeerspotting – Escape from Santaland

Joonas Neuvonen | Finlandia - 2010 - Beta Digital - colore e b/n - 83'

di Roberto Rippa

Reindeerspotting è un documentario su un gruppo di ragazzi dediti al consumo di varie droghe, tra leggere e pesanti, che vivono a Rovaniemi, nella Lapponia finlandese. Uno tra loro, Jani, ha perso cinque anni della sua vita e due dita a causa dei suoi creditori. Vorrebbe lasciarsi alle spalle la Lapponia e la sua vecchia vita. Una rapina in un supermercato che gli frutta 5'000 Euro è il suo passaporto per la fuga. Il documentarista Joonas Neuvonen, lo segue e filma da anni condividendo con lui la consuetudine per le droghe pesanti. Questa è la storia di Jani.

Documentario d'esordio per il finlandese Joonas Neuvonen che a Rovaniemi - capoluogo della Lapponia, 10 chilometri a sud del Circolo polare artico, temperatura media +0,2°C, superficie terrestre ricoperta di neve per 183 giorni all'anno - filma i suoi amici tossicodipendenti – particolarmente dediti al consumo di Subutex (sostitutivo del metadone nella cura della tossicodipendenza) – nella loro quotidianità fatta di consumo, furti e debiti con gli spacciatori locali.
Neuvonen che – come precisa un cartello all'inizio del documentario – condivide al tempo del documentario le abitudini dei suoi amici, non utilizza alcun artificio (né musica) per sottolineare o enfatizzare la drammaticità di quanto mostra e non arretra di fronte ad alcuna situazione realizzando un documento profondo, sincero, reale e multidimensionale, forse il più potente mai visto sull'argomento, seguendo in particolare modo il suo amico Jani, da una parte totalmente dipendente dalle droghe, eroina compresa, dall'altra impegnato a sognare un'esistenza fatta di pochi soldi, una moglie e una piccola casa con giardino, in una costante contraddizione che lo vedrà rinchiuso in galera a più riprese e per molti anni.
Potente, privo di qualsivoglia morale e sincero fino all'osso, "Reindeerspotting" (che ironizza sul titolo del film di Danny Boyle, anche per fare dichiaratamente incazzare produttori e governo finlandese, ma molto, molto distante dalla sua carineria) è un film da vedere assolutamente.
In Finlandia ha avuto circolazione con divieto ai minori. Un'assurdità.

Reindeerspotting - Escape from Santaland

regia, fotografia: Joonas Neuvonen; sceneggiatura: Sadri Cetinkaya, Joonas Neuvonen; montaggio: Sadri Cetinkaya; suono: P. Jyrälä oy; produzione: Bronson club oy (Finlandia); diritti mondiali: Autlook filmsales (Austria); paese: Finlandia; lingua: suomi; anno: 2010; anno: 83'

Joonas Neuvonen nasce a Rovaniemi, in Finlandia, nel 1979. Vive tra Edimburgo, Londra e San Francisco, dove frequenta corsi di fotografia. Tornato nella sua città natale, comincia a filmare la vita dei suoi amici più stretti, che finanziano la loro tossicodipendenza con furti e altri atti di delinquenza. Si trasferisce a Helsinki per studiare fotografia, grafica e regia di film documentari. Dopo un lungo lavoro di montaggio, durato cinque anni, termina nel 2010 il suo documentario d'esordio, Reindeer Spotting – Escape from Santaland.

Interview with director Joonas Neuvonen and editor Sadri Cetinkaya

by Roberto Rippa

Roberto Rippa: What happened when the film came out in Finland?

Joonas Neuvonen: They gave it an X rating. So that you cannot watch it if you're under 18.

Roberto Rippa: This is the rating usually used for porn...

Joonas Neuvonen: Yeah, that's right! They gave it the same rating as porn.

Sadri Cetinkaya: Drug movies are usually under 16.

Joonas Neuvonen: Yeah, "Trainspotting" was 16 but maybe they saw it as pornography of needles' injection. There's injection in the veins and then pleasure coming from that. So maybe they saw it as pornography.

Sadri Cetinkaya: Maybe they felt that Jani's lifestyle was so inviting that people could have started using drugs themselves.

Roberto Rippa: Which is stupid because this never happens in cinema. Cinema is not a way to invite people to do things, otherwise we wouldn't have films with killers...
We imagine Finland as a free spirited country. What happened in this case?

Joonas Neuvonen: The censorship department that rates films said: "Well, this is a drug-positive film. It depicts drugs use in a positive way". And obviously the producers wanted the film to be seen by people under 18. Who goes to see movies? This is a huge audience so they were losing money because people 15 to 18 years old couldn't see the film. So it's a commercial thing. So they turned it around and said: "This is an educational film, you cannot take drugs". That pissed us off because we wanted to tell an individual story, we didn't want to make a film to say: "Look at this guys, this is where you'll end up if you take drugs!". It only deals with people who have drug-related problems. And this is a completely different thing from people using drugs not having drug-related problems. So the film doesn't really tell anything about drugs in general, it's a personal story that says that you cannot escape from your issues. Wherever you go, they are going to follow you. Changing yourself is a long and hard work if the need comes from inside.
I really hated when they were trying to make it an educational film that says: "No, don't take drugs" and all this bullshit.

Intervista al regista Joonas Neuvonen e al montatore Sadri Cetinkaya

di Roberto Rippa

Roberto Rippa: Cos'è accaduto all'uscita del film in Finlandia?

Joonas Neuvonen: Lo hanno categorizzato come film X, cosicché non potesse essere visto da persone sotto i 18 anni.

Roberto Rippa: Questa è la categoria usata abitualmente per il porno...

Joonas Neuvonen: Si, giusto! Gli hanno attribuito la stessa classificazione dei porno.

Sadri Centinkaya: I film sulla droga sono abitualmente vietati ai minori di 16 anni.

Joonas Neuvonen: Già, "Trainspotting" era vietato ai minori di 16 anni ma forse in questo hanno visto una sorta di pornografia della siringa. Ci sono iniezioni nelle vene e un piacere che ne deriva. Forse quindi l'hanno visto come pornografia.

Sadri Centinkaya: Forse hanno trovato che lo stile di vita di Jani (il protagonista del film) fosse tanto invitante che la gente avrebbe potuto a seguirlo.

Roberto Rippa: Il che sarebbe stupido dal momento che questo non accade mai nel cinema. Il cinema non ha il potere di invitare la gente a fare cose, altrimenti non ci sarebbero film con assassini protagonisti. Noi immaginiamo abitualmente la Finlandia come un Paese caratterizzato da uno spirito libero, cos'è accaduto in questo caso?

Joonas Neuvonen: Beh, il dipartimento della censura che classifica i film deve avere detto: "Questo è un film che mostra le droghe in chiave positiva". Ovviamente i produttori avrebbero voluto che il film potesse essere visto dal pubblico sotto i 18 anni. Del resto, chi va a vedere i film? Si tratta di un pubblico enorme e quindi i produttori avrebbero perso soldi perché la gente tra i 15 anni e i 18 non avrebbe potuto vedere il film. Si tratta di una questione commerciale. Così hanno rivoltato la questione e hanno detto: "È un film educativo, non puoi assumere droghe". Questo ci ha seccati perché la nostra intenzione era quella di raccontare la storia di un individuo, non abbiamo voluto fare un film per dire: "Guardate questi ragazzi, così è come finirete assumendo droghe!". Ha a che fare solo con persone che hanno problemi legati alla droga e quindi non dice granché sulle droghe in generale. Si tratta di una storia personale che dice che non puoi fuggire dai tuoi problemi, che ovunque tu vada i tuoi problemi ti seguiranno. Cambiare se stessi è un lavoro lungo e duro se la necessità di farlo viene da dentro.
Ho veramente odiato il momento in cui tentavano di spacciarlo per un film educativo che dicesse: "No,

Roberto Rippa: When I've seen it I didn't get this. There's no positive attitudes towards drugs even if there' s nothing against them. It's just a personal story and that's the way to see it. There's no other way.

Joonas Neuvonen: Yeah, drugs are a sensitive subject in Finland. The 60's never happened in Finland. The hippy thing never happened in Finland, so drugs have always been considered in a bad way. I mean, any drugs. And any drug user is seen in a really bad light, a negative light. So I wanted to show drug users in a human way, with all the different angles. Not only the good sides or the bad but as more tridimensional human beings.

Roberto Rippa: Which is the difficult part for a film. I heard that it took more than five years to shoot this film...

Joonas Neuvonen: The shooting part was really the easiest part of the process. I had my camera and I was part of the group I filmed. I was getting high myself and just filmed for months and months. 90% of the film was shot within 6 months. But then there wasn't really a story, nothing was planned, everything was just happening. In some days, when I was high on speed I thought: "Ok, let's make a TV series composed by 5 minutes episodes. I mean like YouTube. Some other days I was thinking about making a longer series. The reality changed a lot during the process. Basically I shot and shot and shot and then we started looking at the footage and there were hundreds and hundreds of hours of scenes and we started thinking with him (editor Sadri Cetinkaya) what kind of movie we could have done and it became clear that it was going to be a real movie. It wasn't clear what kind of puzzle was the right one to make. It took a long time and then we didn't have any funds of any kind. The organization that gave me the camera in the first place took it away when they saw what we were doing, saying: "You cannot show this kind of things". Then the police confiscated some of the tapes and destroyed them. And they also thought that the cameras were stolen. So there were many problems. How can you get funds when you say: "Oh, I've got this idea" and you've got no education in filmmaking? You've got no credibility in delivering a real film. The financing system is based so much on being a professional and having an education. Actually I think, after this movie, they are changing the system to make financing possible for smaller projects, which is good.

Roberto Rippa: And the film was a commercial success in Finland, right?

non assumere droghe" e tutte queste cazzate.

Roberto Rippa: Quando ho visto il film, non l'ho recepito così. Il film non presenta una visione positiva delle droghe ma nemmeno una negativa. È solo una storia personale e questo è l'unica chiave per vedere il film. Non ce n'è un'altra.

Joonas Neuvonen: Si. Il discorso relativo alle droghe è molto delicato in Finlandia. Gli anni '60 non sono mai arrivati in Finlandia. Il movimento hippy non è mai arrivato in Finlandia e quindi le droghe sono sempre state considerate in modo negativo. Ogni tipo di droga, intendo. E anche ogni consumatore è visto in chiave negativa. Quindi ho voluto mostrare i consumatori di droghe in modo umano, da tutte le angolazioni possibili. Non solo i lati negativi o quelli positivi, ma come esseri umani tridimensionali.

Roberto Rippa: E questa è la parte difficile per un film. Ho sentito che sono stati necessari più di cinque anni per girare il film.

Joonas Neuvonen: Girarlo è stata la parte più semplice del processo. Avevo la mia videocamera ed ero parte del gruppo che filmavo. Mi drogavo anch'io e ho filmato per mesi e mesi. Il 90% del film è stato girato in sei mesi, ma non c'era una storia vera e propria. Nulla era pianificato, tutto accadeva semplicemente. In certi giorni, quando ero sotto anfetamine pensavo: "Bene, facciamone una serie televisiva composta di episodi dalla durata di cinque minuti". Come per YouTube, voglio dire. In altri giorni pensavo di fare una serie più lunga. La realtà è cambiata molto nel corso del processo. Praticamente, ho filmato, filmato e filmato, e poi ci siamo messi a guardare il girato e c'erano centinaia e centinaia di ore. Quindi ci siamo messi a pensare io e lui (il montatore Sadri Cetinkaya) su che tipo di film avremmo potuto fare. Ed è stato chiaro che sarebbe stato un vero film. Non ci era chiaro che tipo di puzzle sarebbe stato quello giusto fare. Il lavoro ci ha preso molto tempo e non avevamo fondi di alcun tipo. L'organizzazione che mi aveva dato le videocamere all'inizio me le ha tolte appena ha visto cosa stavo facendo, dicendo: "Non puoi mostrare questo genere di cose". Poi la polizia mi ha sequestrato alcuni nastri e li ha distrutti. Hanno anche pensato che le videocamere fossero frutto di furti. Quindi abbiamo avuto parecchi problemi. Come puoi ottenere finanziamenti quando l'unica cosa che hai è un'idea, ma non hai una formazione legata al cinema? Il sistema di finanziamento si basa fortemente sull'essere professionisti e avere alle spalle un'istruzione. Ora, dopo questo film, stanno cambiando il sistema per rendere possibile il finanziamento a piccoli progetti. E questa è una buona cosa.

Joonas Neuvonen: Yeah, it was really a groundbreaking success.

Roberto Rippa: How did the people react to it?

Joonas Neuvonen: We've got so many different reactions...I saw the film for the first time here in Locarno, the whole film. We edited at the last minute before its release and after that, after working on it for so many years, I even didn't wanna see it. So many people saw it like an anti-drug statement, like: "Look at these guys, look at the condition they're in, just say no to drugs".

Sadri Cetinkaya: People don't wanna see beyond this kind of propaganda that was built around this subject. They just wanna see the politically correct reality of this. A production company wanted us to get involved with these anti-drugs organizations and we had to be really strict about not getting involved with them.

Joonas Neuvonen: I think that what influences the film are the '90s funny drug movies, comedy kind of things. It shows that side but also the reality of the world of drug addicts. There are many funny scenes but then again it's not a funny movie.
It's kind of a dark comedy. At least it has elements of dark comedy. It's also against the films that shows drug using in a funny way, glorifying drug use.

Roberto Rippa: What was the reaction by the guys who appear in the film? Did they realize what could come from you filming them?

Joonas Neuvonen: No one of us expected the film to become so huge as it happened in Finland. They've all seen the film afterwards and they say they're all happy with it. I really appreciated the really good sense of humour the guys have. I mean they're fucked up and say stupid things and it's something to admire how can they be so proud, so self-confident, not ashamed. When people laugh at themselves, that's the best thing that can happen. I'm really amazed by their reaction to the movie. A couple of people didn't like it because they changed their lifestyles so much like working as an accountant, having a proper profession, having children. They didn't want to be seen so we had to cover their faces, and leave them out of the film. It's understandable but also sad. It tells how the drug users are systematically driven out of the normal life. One of the aspects of the film is the loneliness of the main character and how there's no connection between him and the real world. Normal life is a distant dream, a totally disillusional distant dream.

Roberto Rippa: When I saw the film I was curious about this aspect of the main character. He's separated, lonely most of the time, but then his dreams are very conventional ones: a small house, a garden, a wife. Dreams that are very distant from his actual life.

Sadri Cetinkaya: Jani is a little alone in his own circle. That's why he wants to get away from it. He has his dreams, in a way.

Joonas Neuvonen: It's also that that circle doesn't offer him what he needs and dreams. But there's also this character, the one that takes the needles out of the trash can, his role in the movie is the one of a survivor of this culture but Jani is the kind of guy who cannot have a future in that culture, he cannot survive in that culture, he wants a chance. And this guy is the opposite from him. Maybe this character shows he's stronger and he can handle this kind of harsh drug addict life.

Roberto Rippa: You got the Critics' prize one hour ago. Could this change the idea about your film? I mean could it change the government idea about the film?

Joonas Neuvonen: We hope so, but realistically speaking I don't think anything will change from their part. Maybe the journalists...

Roberto Rippa: Because you're concerned about your film not being considered as a piece of

Roberto Rippa: Il film è stato un successo commerciale in Finlandia, vero?

Joonas Neuvonen: Si, è stato davvero un successo enorme.

Roberto Rippa: Come ha reagito il pubblico al film?

Joonas Neuvonen: Abbiamo ottenuto così tante reazioni diverse... Ho visto il film qui a Locarno per la prima volta. L'intero film, intendo. Lo abbiamo montato all'ultimo momento prima della sua uscita e, dopo averci lavorato per così tanti anni, non avevo nemmeno voglia di vederlo. Molta gente lo ha inteso come una dichiarazione contro la droga, come se dicesse: "Guardate questi ragazzi, in che condizioni si trovano. Dite no alla droga!"

Sadri Centinkaya: La gente non vuole andare oltre questo tipo di propaganda costruita intorno all'argomento. Vogliono solo vedere una realtà politicamente corretta. La produzione voleva coinvolgerci in alcune organizzazioni contro la droga e abbiamo dovuto essere molto fermi nel non essere coinvolti.

Joonas Neuvonen: Credo che la principale influenza del film sia costituita dalle commedie degli anni '90 sulle droghe. Mostra quell'aspetto ma anche la realtà sul mondo dei consumatori. Ci sono molte scene divertenti ma, infine, non è un film divertente.
È una sorta di commedia nera. Almeno, ne possiede gli elementi. È anche contro quei film che mostrano l'uso di droga in modo divertente, glorificandone l'uso.

Roberto Rippa: Qual è stata la reazione delle persone che appaiono nel film? Hanno realizzato cosa sarebbe potuto uscire da ciò che stavi filmando?

Joonas Neuvonen: Nessuno tra noi si sarebbe mai aspettato che il film potesse incontrare il successo che ha avuto in Finlandia. Tutti loro hanno visto il film e si sono detti soddisfatti.
Ho veramente apprezzato il senso dell'umorismo che hanno dimostrato. Voglio dire: sono messi male e dicono cose stupide e c'è da ammirare quanto sono orgogliosi e sicuri di sé, per nulla imbarazzati. Quando le persone riescono a ridere di se stesse è la cosa migliore che possa capitare. Sono davvero ammirato dalla loro reazione. Un paio di persone non hanno voluto apparire nel film perché nel frattempo avevano cambiato stile di vita, lavorando come contabili, avendo una professione, avendo avuto figli. Non hanno voluto apparire e quindi abbiamo dovuto nascondere i loro volti o eliminarli al montaggio. È comprensibile, ma anche triste. Spiega come i consumatori di droghe siano sistematicamente messi ai confini della vita normale. Uno degli aspetti del film è la solitudine del personaggio principale e l'assenza di connessione tra lui e il mondo reale. Quello di una vita normale è un sogno distante, l'isolamento si è fatto così netto.

Roberto Rippa: Quando ho visto il film, questo aspetto del personaggio principale mi ha incuriosito. È solo, isolato, per gran parte del tempo, ma i suoi sogni sono molto convenzionali: una casetta, un giardinetto, una moglie. Sogni molto distanti dalla sua vita reale.

Sadri Centinkaya: Jani è un po' solo anche nella sua cerchia. Ecco perché se ne allontana. Ha i suoi sogni, in un certo senso.

Joonas Neuvonen: Quella cerchia non gli offre ciò di cui ha bisogno e che desidera. Ma c'è anche un altro personaggio, quello che tira fuori gli aghi dalla spazzatura. Il suo ruolo è quello di un sopravvissuto di questa cultura. Ma Jani è quel tipo di persona che non può avere futuro in quella cultura, non può sopravvivere, vuole una possibilità. E l'altro ragazzo è al suo opposto. Forse il suo personaggio mostra di essere più forte e di poter sopravvivere in quel duro mondo da tossicodipendente.

Roberto Rippa: Hai ricevuto il premio della critica appena un'ora fa. Questo potrebbe cambiare la percezione del tuo film in Finlandia, magari al governo?

cinema...

Joonas Neuvonen: Oh yeah, because this is the first occasion. It got good reviews in Finland and many people went to see the film but still I sense that this has to do with the topic. It could be all about this sense of pornography so maybe after this festival they will aknowledge it as a proper film. Cause we made a lot of work, we've been working years and years to make the best possible movie out of the footage.

Roberto Rippa: Do you think the film will have a distribution outside Finland?

Joonas Neuvonen: I guess there must be some interest from an international distribution company that has attended the festival but I don't know how the industry works, this is all new to us.

Roberto Rippa: About the editing process: it's a great part of the work for the film. How did you work on it?

Sadri Cetinkaya: The method was about trying to make it not so conscious. When I work on editing I try to find this kind of trance where I can feel the flow of the images. I tried to find this level of consciousness that may be transported to the film and to the audience. Of course, it would be hypocrite to be sober and straight while working in this kind of film, especially if you want to truly express what the material is giving.

Joonas Neuvonen: We wanted everybody in the working crew to try one shot of this drug. In people's mind, when you do one shot it fucks up your life forever and, you know, this is a huge myth. And it's even repeated by people who do drugs, who are addicted to them. So we wanted everybody to try it once and so everybody in the crew did, apart from the producer. Our plan was to put drugs in his drink while he was having this cocktail party with the Finnish ambassador. We wanted to put some Subutex in his drink but it never happened because they got away. The ambassador was avoiding us like a plague. Like the jury here, they had to deal with this moral issues.

Sadri Cetinkaya: They see it as immoral to give a prize to this kind of film.

Joonas Neuvonen: Yeah, this kind of film made by people who somehow even embrace drug use in interviews. We had to push the other side because Finnish press wrote that the film tells about how bad drug use is.

Roberto Rippa: It's curious that the jury is embarassed. I mean the should judge it as a film...

Joonas Neuvonen: Exactly: they should judge the film, not the morals of the filmmakers. Of course you can say that Leni Riefenstahl made really good films and still totally disagreeing with the nazi thing. But still the films were good, they were part of cinematic arts so I think it's a problematic issue...

Roberto Rippa: Is drugs the new taboo again, according to you?

Joonas Neuvonen: As I said, in Finland it's always been a taboo...the '60s never happened and the '70s never happened so it's been a taboo. Even pot smoking. Drug testing is getting harsher and the isolation is becoming harsher. Because they're testing the people who work in cleaning jobs, the lowest jobs like working in supermarkets. They test people and if they find that they smoked weed in their own free time they would think: "Ok, this guys are drug users so let's not give them a job". And that isolates them from society. What harm could a cleaning lady do if she smokes a joint in her free time? No harm at all!
Of course I don't want my pilot to take LSD while is flying my plane but this is a different issue. Now they're forcing this control in all occupational areas and they make you undergo piss tests. You know, you can be a responsible person and use drugs in your personal time, whatever drug it is. I mean, beer is a dangerous drug for many people, like heroin. It's so easy to considerate it as a common enemy for the populist politics. You know: "We should think about our kids…". Nobody says you should give drugs to

Joonas Neuvonen: Lo speriamo, ma parlando realisticamente non penso che qualcosa possa cambiare dalla loro parte. Forse i giornalisti...

Roberto Rippa: Già, perché ho sentito che sei preoccupato che il film non venga considerato come cinema...

Joonas Neuvonen: Oh sì, perché questa è la prima occasione in questo senso. Ha ottenuto buone recensioni in Finlandia e molta gente è andata a vederlo, ma ho ancora l'impressione che questo abbia a che fare con il tema che tratta. Potrebbe avere a che fare con questo senso della pornografia e quindi, magari, dopo il Festival lo riconosceranno come un film vero e proprio. Perché ci abbiamo lavorato molto, anni e anni per trarre dal girato il miglior film possibile.

Roberto Rippa: Pensi che il film troverà una distribuzione al di fuori della Finlandia?

Joonas Neuvonen: Credo ci sia un interesse da parte di una compagnia di distribuzione internazionale che era presente al Festival ma non so come l'industria funzioni. Questo è tutto nuovo per me.

Roberto Rippa: A proposito del montaggio: è una parte fondamentale del film. Come ci avete lavorato?

Sadri Centinkaya: Il metodo ha riguardato il tentare di renderlo poco consapevole. Quando ho lavorato al montaggio, ho cercato di trovare quello stato di "trance" in cui puoi sentire il flusso delle immagini. Ovviamente, sarebbe ipocrita essere sobri e puliti mentre si lavora a un film di questo genere, soprattutto se vuoi esprimere davvero ciò che il materiale offre.

Joonas Neuvonen: Abbiamo voluto che tutta la troupe provasse a iniettarsi una volta questa droga. Nella mente della gente, quando ti inietti una sostanza una volta, la tua vita è fottuta per sempre. Questo è un mito. Ed è un mito diffuso anche da coloro che si bucano, che sono dipendenti. Così abbiamo voluto che tutti provassero una volta e tutti l'hanno fatto, eccezione fatta per il produttore. Quindi il nostro piano era quello di mettere la droga nel suo cocktail mentre era a un ricevimento con l'amabasciatore finladese. Volevamo mettergli un po' di Subutex nel bicchiere ma non ci siamo riusciti perché si sono allontanati. L'ambasciatore ci evitava come la peste. Come la giuria qui, che ha dovuto avere a che fare con questo problema morale. Parte della giuria ha detto: "Non si tratta di una posizione moralista".

Sadri Centinkaya: Vedono come se fosse immorale dare un premio a un film come questo.

Joonas Neuvonen: Già, un film come questo fatto da persone che in qualche modo sostengono l'uso di droga nelle interviste. Abbiamo dovuto spingere in questo senso perché la stampa finlandese ha scritto che il film racconta di come l'uso di droghe sia negativo.

Roberto Rippa: È curioso che la giuria fosse imbarazzata dal film. Insomma, avrebbe dovuto giudicarlo in quanto tale, non condividerne il contenuto.

Joonas Neuvonen: Esattamente. Dovrebbero giudicare il film, non la condotta morale dei registi. Ovviamente puoi dire che Leni Riefenstahl ha girato film davvero belli. Puoi essere in totale disaccordo con la questione nazista, ma comunque i suoi film erano belli, sono esempi di arte cinematografica. Penso si tratti di un tema problematico.

Roberto Rippa: La droga è tornata nuovamente ad essere un tabù, secondo voi?

Joonas Neuvonen: Come dicevo, in Finlandia è sempre stata un tabù. Gli anni '60 non sono mai arrivati in Finlandia. Nemmeno i '70. Quindi è sempre stato un tabù. Anche fumare canne. Il sottoporre le persone a test che rivelino la presenza di droga si sta facendo sempre più frequente. L'isolamento è sempre più

the kids...
Drugs are bringing so many good things to people: pleasure, creativity, a different view of the society… so many things! There is a destructive side of course, you have to akwnolodge it. If you deny the benefits of drug use, it just makes young people more interested.

Roberto Rippa: You are a photographer, right?

Joonas Neuvonen: Yeah, well that's what I do as a hobby, that's what I've been studying mostly.

Roberto Rippa: Do you think you're going to work on another film?

Joonas Neuvonen: Yeah, definetely. I have a couple of projects lined up. They've been going on for several years, before this film was released. Actually I was hoping to make some other projects before this one. Something in a smaller scale.

Roberto Rippa: Sadri, were you involved in the project since the beginning?

Sadri Cetinkaya: We met before through a mutual friend but I became involved a couple of years later when he was looking for an editor. Basically he had this amount of material and had just started to put it together and he was going to India for one and a half years. So we started working together for a couple of months and I stayed in Finland to edit a first version. Then I went to India so he could say his opinion about what I had done. Then we started over again. We made probably 30 or 40 versions, different storylines, different characters. We were unable to use some characters in the film and so we had to change them. In all it took more than five years to pass from a raw state to a refined story, the actual story.
At the moment when the production company got involved, we were very close to the actual version. The last year and a half was spent refining and getting presentable enough to go to the theatres.

Roberto Rippa: What kind of changes did they ask for?

Sadri Cetinkaya: Well, they asked us to make many kind of changes but basically we didn't do what they asked us. They asked to edit out some of the edgy stuff and they said that there were too many scenes with drug shootings. But we didn't really take in account of what the production company asked. They also tried to make us put some commercial hip-hop in it because they had some connections or bullshit like this. But we presented them with version we were at peace with.

Locarno – August 14, 2010

duro. Questo perché sottopongono ai test il personale di pulizia, coloro che si trovano in basso alla catena del lavoro, come coloro che lavorano nei supermercati. Sottopongono le persone ai test e se scoprono che uno ha fumato erba nel suo tempo libero dicono: "Ok, questi sono drogati, non diamo loro il lavoro". E questo li isola dalla società. Quale pericolo potrebbe costituire una donna addetta alle pulizie che fuma una canna nel suo tempo libero? Nessuno!
Ovviamente non vorrei che il pilota dell'aereo su cui mi trovo assumesse LSD… ma questo è un altro discorso. Ora stanno spingendo questi controlli in tutte le aree di occupazione e ti fanno il test dell'urina. Sai, puoi essere una persona responsabile e assumere sostanze nel tuo tempo libero. Qualsiasi droga. Voglio dire, la birra è una droga pericolosa per molta gente, non meno dell'eroina. È così facile considerare la droga come un nemico comune per la politica populista. "Dobbiamo pensare ai nostri bambini". Come se qualcuno avesse mai detto che bisogna dare droga ai bambini.
Le droghe offrono molte buone cose alla gente: piacere, creatività, una visione diversa della società... molte cose. C'è anche un aspetto distruttivo, certo, va riconosciuto. Ma negare i benefici delle droghe renderà i ragazzi più curiosi.

Roberto Rippa: Tu sei un fotografo, giusto?

Joonas Neuvonen: Si. Almeno, questo è ciò che faccio come hobby. Questo è ciò che ho studiato.

Roberto Rippa: Pensi di iniziare a lavorare a un altro film?

Joonas Neuvonen: Si, assolutamente. Ho un paio di progetti che vanno avanti da anni, da prima che questo film fosse terminato. A dire il vero, speravo di realizzare altri progetti prima di questo. Qualcosa di più piccolo.

Roberto Rippa: Sadri, sei stato coinvolto nel progetto sin dall'inizio?

Sadri Centinkaya: Ci siamo incontrati attraverso un comune amico ma sono stato coinvolto nel progetto un paio di anni dopo, quando Joonas cercava un montatore. Aveva questa quantità di materiale, aveva appena iniziato a metterlo insieme e stava partendo per l'India per un anno e mezzo. Quindi abbiamo iniziato a lavorare insieme per un paio di mesi e io mi sono fermato in Finlandia per montare una prima versione. Poi sono andato in India per avere la sua opinione su ciò che avevo fatto. Quindi abbiamo ricominciato da capo.
Abbiamo realizzato probabilmente 30 o 40 versioni con linee narrative differenti, personaggi differenti. Non abbiamo potuto mostrare alcuni personaggi nel film e quindi abbiamo dovuto apportare cambiamenti. In tutto sono stati necessari cinque anni per passare da una versione grezza a una ricercata, alla vera storia dietro alle immagini. Nel momento in cui è stata coinvolta la casa di produzione, eravamo già vicini alla versione attuale. L'ultimo anno e mezzo è stato speso nel rifinirlo per ottenere una versione sufficiente presentabile da poter essere mandata nelle sale.

Roberto Rippa: Quale tipo di modifiche hanno chiesto?

Sadri Centinkaya: Ce ne hanno chieste molte e di diverso tipo, ma fondamentalmente non abbiamo fatto ciò che ci è stato chiesto. Ci hanno chiesto di eliminare le parti più ardite, hanno detto che c'erano troppe scene in cui si vedeva gente bucarsi. Ma non abbiamo davvero preso in considerazione ciò che la produzione ci chiedeva. Hanno anche provato a farci inserire nel film dell'hip hop commerciale perché avevano qualche connessione… cazzate di questo genere. Ma alla fine abbiamo presentato loro la versione con cui noi stessi ci sentivamo più in pace.

Locarno – 14 Agosto 2010

traduzione a cura di RR

Rubber

Quentin Dupieux | Francia - 2010 - 35 mm - colore - 85'

di Roberto Rippa

Nel deserto californiano, alcuni spettatori increduli assistono alle avventure di uno pneumatico assassino e dotato di poteri telecinetici misteriosamente attratto da una ragazza.

"Rubber" è la dimostrazione di come un soggetto brillante quanto esile, adattissimo per un cortometraggio, possa trasformarsi in un film a tratti insostenibile di 85 minuti.
Il film si apre con un'automobile che avanza a zig zag verso la camera colpendo e facendo cadere alcune sedie. Dal baule esce quindi uno sceriffo che inizia un esilarante discorso («Perché in "E.T." di Spielberg l'alieno è marrone? Per nessuna ragione. Perché in "Love Story" i protagonisti si innamorano? Per nessuna ragione. Perché in "JFK" di Oliver Stone il presidente viene assassinato da uno sconosciuto? Per nessuna ragione…») il cui scopo è quello di celebrare l'assenza di motivi nel cinema. È questo il momento migliore del film. E ha luogo prima dei titoli di testa (e viene riproposto sui titoli di coda, come se il regista fosse consapevole che si tratta del momento migliore della sua opera).
Quindi vediamo un gruppo eterogeneo di spettatori che, tra le dune del deserto, segue ciò che accade nel film cui stiamo assistendo, attraverso i binocoli che uno zelante assistente ha dato loro.
La storia vede uno pneumatico che, risvegliatosi da un misterioso oblio, si mette dapprima alla prova schiacciando alcuni oggetti che trova sul suo cammino, prima di passare a fare esplodere, attraverso il suo potere mentale, alcuni animaletti di crescente dimensione.
Passerà presto agli umani.
Il regista – che del film è anche sceneggiatore, direttore della fotografia e autore delle musiche (come Mr. Oizo) – ha indiscusse capacità. Infatti, il film ha immagini molto belle, una sceneggiatura densa di ironia e attori al loro meglio. Ciò che invece non funziona è che uno spunto buono per pochi minuti venga stiracchiato per essere usato per un lungometraggio, cosa che rende "Rubber" una buona intenzione difficilissima da sostenere oltre il decimo minuto.
Un tributo al cinema dell'assurdo cui mancano gli elementi di tensione narrativa che erano propri di film realizzati con meno idee e mezzi e che riempivano le sale Grindhouse qualche decennio fa. Un film che gira su sé stesso non meno del suo vulcanizzato protagonista e che porta a rivalutare opere certo meglio riuscite come "Attack of the Killer Tomatoes!" di John De Bello o "Kondom des Grauens" di Martin Walz.

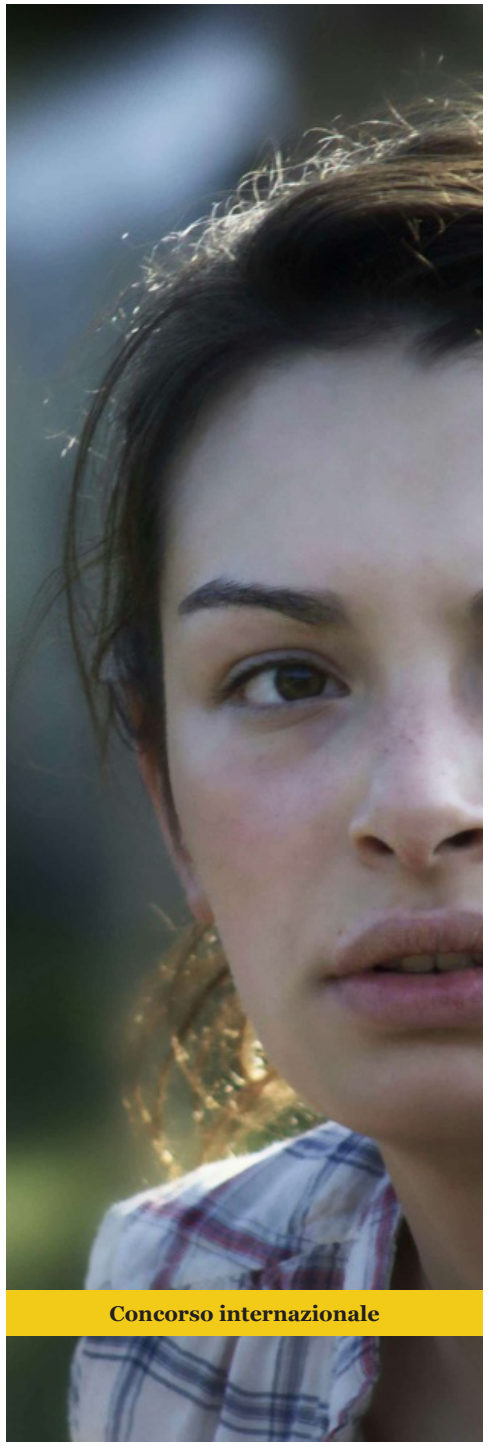
Una breve postilla: il fatto che il regista, nella sua presentazione del film sul palco di Locarno, abbia invitato gli spettatori ad andare a mangiare un gelato durante la proiezione del film del Kirghizistan "Svet-Ake", in programma prima di "Rubber", per poi tornare a vedere il suo, non lo rende particolarmente simpatico. Effettivamente gli spettatori avrebbero fatto un affare invertendo i termini dell'invito.

Rubber

regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Quentin Dupieux; musiche: Gaspard Augé, Mr. Oizo; interpreti: Stephen Spinella, Roxane Mesquida, Jack Plotnick, Wings Hauser; produzione: Realitism Films (Francia); diritti mondiali: Elle Driver (Francia); paese: Francia; lingua: inglese; anno: 2010; durata: 85'

Quentin Dupieux. All'età di dodici anni, Quentin Dupieux scopre una cinepresa e se ne serve per filmare tutto quello gli capita a tiro. Molto rapidamente si ritrova a dover comporre della musica elettronica che accompagni le sue immagini, e allora s'inventa uno pseudonimo: Mr. Oizo. Nel 2001 realizza un mediometraggio, "Nonfilm", cui nel 2006 farà seguito il suo primo lungometraggio, "Steak" del quale Dupieux firma la colonna sonora con Sébastien Tellier e Sebastian.

Piazza Grande



Concorso internazionale

Songs of Love and Hate

Katalin Gödrös | Svizzera - 2010 - 35 mm - colore - 89'

di Roberto Rippa

Ai piedi delle Alpi, vive il vignaiuolo Rico con la moglie e le due figlie. L'armonia della famiglia viene turbata dalla sessualità nascente della bella Lilli che, da bambina che era, si trasforma in donna. Lo sguardo del padre perde la sua innocenza e lui, spaventato, la rigetta. Il desiderio represso lo tormenta, mentre la figlia tenta ogni cosa per riconquistare la sua posizione privilegiata di bambina in seno alla famiglia, coinvolgendolo nei suoi giochi crudeli. Rico, che si rifiuta di accettare ciò che vede e inconsciamente si sente in colpa, diventa sua complice. La madre, sconcertata dalla freddezza di Lilli, cerca di capire che cosa stia accadendo al marito, diventato lunatico e scostante. L'unica a non essere toccata da questo dramma sotterraneo è la sorella minore, che sta vivendo la sua prima storia d'amore con Ronny, mentre in famiglia la situazione si fa sempre più esplosiva.

È una famiglia in uno stato di equilibrio precario quella narrata nel film di Katalin Gödrös, dal titolo identico a quello di un famoso album del 1971 di Leonard Cohen. Un equilibrio messo a repentaglio dall'esplosione puberale della figlia maggiore Lilli, che va turbare soprattutto suo padre, coinvolgendolo in una ridda di emozioni che spaziano dalla paura per il cambiamento della figlia all'impulso di contenerla, dal desiderio di allontanarla da sé in un atto di autodifesa, al desiderio nudo e crudo.
È una natura montana matrigna (nella realtà le colline della regione del Mendrisiotto, nella Svizzera italiana) quella che circonda la famiglia: molta fatica e poco guadagno, entrambi scanditi dalle bizze della natura stessa. Un errore nei tempi per il raccolto dell'uva li espone al rischio di vederlo funestato dalla pioggia. Ancora più matrigna è la natura umana, con l'adolescenza a sconvolgere l'equilibrio di una giovane ragazza, certo molto meno consapevole di quanto lei stessa creda. Ammicca, si ribella, tradisce il fidanzatino per poi pentirsene, sembra volere suscitare consapevolmente il desiderio del padre – un modo per farsi ancora riconoscere da lui mentre lui tenta di allontanarla da sé per senso di colpa – il tutto in una fiera dell'irrequietezza propria di quel periodo della vita.
Mentre la storia procede dipanando progressivamente i suoi elementi, il film cambia anche registro, tentando il salto dal dramma familiare al noir grazie al coinvolgimento di personaggi esterni al nucleo familiare, più consapevoli di ciò che vi sta accadendo. C'è bisogno di dire che la storia si avvierà verso una tragedia di stampo quotidiano?
La regista cosceneggia un film molto attento ai suoi personaggi, coraggioso nel trattare un tema tabù, con lo spettro dell'incesto aleggiante sulle teste dei protagonisti senza mai manifestarsi apertamente (con un'unica scena a renderlo bene o male esplicito: quella in cui l'uomo possiede la moglie sul pavimento della cucina – a spegnere il desiderio che si è impossessato di lui – mentre la figlia ascolta dal piano di sopra). La drammaturgia del racconto si sgretola però quando gli sceneggiatori, forse insicuri della forza o della chiarezza della situazione messa in scena, scelgono di trasformare la ragazza in una sorta di incontenibile Circe dalle pulsioni omicide. In questo preciso il momento il film sceglie di trasformare i personaggi fino ad allora in bilico sul filo della dicotomia vittima/carnefice, in semplici aguzzini l'uno dell'altro, facendo valicare al film la soglia che separa un dramma raccontato in modo non banale da un convenzionale racconto di appendice poco appassionante, come se quella svolta narrativa fagocitasse in un sol colpo credibilità e tensioni costruite sino a quel momento.
Infine, "Songs of Love and Hate" nasce da un buono spunto, sviluppa il racconto in maniera interessante per poi d'un tratto abbandonarlo alla deriva. Peccato in quanto il risultato, per quanto formalmente corretto, risulta a quel punto incapace di suscitare empatia per qualsiasi personaggio.
A sostenere la storia, a parte la convincente Sarah Horwath nel ruolo della protagonista, Joel Basman ("Cannabis" di Niklaus Hilber), la bravissima Ursina Lardi ("Das Weisse Band" di Michael Haneke) e l'olandese Jeroen Willems.

Songs of Love and Hate

regia: Katalin Gödrös; sceneggiatura: Dagmar Gabler, Katalin Gödrös, Jens Theuerkauff; montaggio: Silke Botsch; fotografia: Henner Besuch; musiche: Peter von Siebenthal; suono: Ingrid Städeli; costumi: Linda Harper; scenografie: Sue Erdt; interpreti: Jeroen Willems, Sarah Horvàth, Ursina Lardi, Luisa Sappelt, Joel Basman; produzione: Cobra Film AG (Svizzera); diritti mondiali: Cobra Film AG (Svizzera); paese: Svizzera; lingua: tedesco; anno: 2010; durata: 89'

Katalin Gödrös. Nata nel 1969 a Zurigo, Katalin Gödrös studia produzione all'Accademia di cinema di Budapest e dal 1996 vive a Berlino. Tra i film da lei prodotti ricordiamo "Murder – They said!" di Mihály Györik (1995), "Sexy Sadie" (1996) e "L'Amour" (2000). Oltre a essere co-autrice e produttrice di "Almost Heaven" (2005) di Ed Herzog, firma la sceneggiatura e la regia dei cortometraggi "Hurka" (1993) e "Play" (1998), come pure del film di fantascienza "Mutanten", mostrato in prima mondiale alla Berlinale nel 2002. Per la Televisione della Svizzera tedesca (SF), dirige il film "Lous Waschsalon" (2005). Durante la scrittura e le riprese di "Songs of Love and Hate", Katalin Gödrös ha sviluppato la sceneggiatura del suo prossimo film, "Der Schwimmer".

«Forse è nel corso dell'adolescenza - quando si è infantili quanto basta per lasciare l'immaginazione correre libera, anche quando le fantasie sono crudeli - che si è più vicini al precipizio. Un fattore aggiuntivo è poi la potenza del risveglio della sessualità, evento difficile da affrontare da noi stessi quanto da chi ci circonda, o affrontabile unicamente con difficoltà. Il dramma non è raccontato solo dal punto di vista della ragazza, ma tenta di presentare la complicata, intrecciata, struttura sociale della famiglia per permettere lo sviluppo di un caleidoscopio che rappresenti l'inammissibile, ciò che deve restare taciuto per sempre e anche ciò che non sarebbe mai dovuto accadere».
(Katalin Gödrös, luglio 2010)

Piazza Grande

Svet-Ake

(The Light Thief) Aktan Arym Kubat | Kirghizistan, Ger, Fra, Ola - 2010 - 35mm - colore - 80'

di Roberto Rippa

Lo chiamano Svet-Ake, "il Signor luce", ma l'effetto di quest'uomo sulla gente circostante va ben oltre la definizione della sua professione, quella di elettricista. In quanto ultimo anello dell'immenso sistema energetico post-sovietico, costui agisce da mediatore tra i problemi geopolitici del suo paese e la gente comune. Nonostante i disastri economici si ripercuotano pesantemente sulla classe operaia, questa gente continua ad amare e a soffrire, insomma, a vivere la vita con tutti i suoi piaceri. In questa piccola cittadina, Svet-Ake non solo porta la luce elettrica, che peraltro salta regolarmente, ma pure la luce dell'amore, della lealtà e dell'allegria.

È una terra sconosciuta ai più il Kirghizistan, piccolo Stato indipendente dell'Asia centrale che faceva parte della Repubblica federata dell'Unione Sovietica, per la quale fungeva da miniera di Uranio destinato alla macchina militare nucleare sovietica. Indipendente dal 1991, soffre di numerosi tumulti politici ed economici.
Ne è emblema e cantore la figura di Svet-ake, letteralmente "Il signor luce", che vive dell'utopia di donare a tutte le case del suo piccolo villaggio la luce elettrica e nel frattempo diffonde intorno a sé una luce altrettanto utile, quella dell'amicizia, dell'amore, della comprensione e del conforto.
Ideale ultimo anello della lunga catena di un sistema in disfacimento, quello energetico dell'ex URSS, il suo sogno è quello di utilizzare il vento delle valli circostanti per produrre energia a basso costo e nel contempo lotta contro gli abusi che potrebbero verificarsi sul territorio, con un giovane uomo d'affari cinese intenzionato ad acquistare le terre circostanti per un'operazione speculativa.
Favola moderna, intrisa di temi contemporanei, "Svet-ake" funziona anche a livello documentaristico, grazie alla messa in luce di luoghi e costumi. Il regista Aktan Arym Kubat – anche protagonista con il suo vero nome Aktan Abdykalykov – già a Locarno nel 1998 con il suo "Beshkempir" – "The Adopted Son", mette in scena un dramma legato alla sua terra e la figura di un uomo (simbolo di un popolo) che, malgrado la crisi economica, non ha perso la voglia di ridere, piangere, parlare e soprattutto stringersi intorno ai più bisognosi.
Mentre un potere avido cerca di schiacciare un popolo per trarne vantaggi economici, il Signor luce si muove di casa in casa nel piccolo villaggio ai piedi delle montagne per portare materialmente la luce elettrica, spesso vittima di interruzioni, o aiuta chi non può permettersela a trasformarsi da debitore a creditore nei confronti dello stato grazie alla semplice manipolazione di un contatore.
Se chi guida il Paese è pronto a svenderlo per interessi economici improntati all'avidità, Svet-Ake lotta per il rispetto delle tradizioni e nel contempo lancia un doloroso urlo contro una modernizzazione imposta e senza cuore.
Film dalla profonda umanità, dal linguaggio universale e mai esente da una sottile ironia, "Svet-Ake" ha il potere di commuovere per il suo semplice quanto efficace messaggio di speranza e di far riflettere sul fatto che i problemi di cui tratta non sono relegati al solo territorio illustrato nel film.

Svet-Ake (The Light Thief)
regia : Aktan Arym Kubat; sceneggiatura: Talip Ibraimov, Aktan Arym Kubat; montaggio: Petar Markovic; fotografia: Hassan Kydyraliyev; musiche: Andre Matthias; suono: Bakyt Niazaliev; costumi: Inara Abdieva; scenografia: Talgat Asyrankulov; interpreti: Aktan Arym Kubat, Taalaikan Abazova, Askat Sulaimanov, Asan Amanov, Stanbek Toichubaev; produzione: A.s.a.p films (Francia), Volya Films (Olanda), Oy Art Film Producing Company (Kirghizistan), Pallas Film (Germania); coproduzione: ZDF/Arte; diritti mondiali (Germania); paese: Kirghizistan, Germania, Francia, Paesi Bassi; lingua: Kirghizo; anno: 2010; durata: 80'

Aktan Arym Kubat. Nato in Kirghizistan nel 1957, Aktan Arym Kubat si diploma presso una scuola d'arte nel 1980. In seguito lavora come capo scenografo presso la Kirghizfilm e per svariati film di finzione. Nel 1990 realizza "A Dog Was Running", cortometraggio documentario che ottiene un certo successo. Nel 1993 il mediometraggio "Sel'kincek" ("Swing") è premiato a Locarno nella sezione Pardi di domani; successivamente riceverà una menzione della Giuria FIPRESCI a Torino e un Primo premio al Festival di Potsdam. Firma inoltre degli spot pubblicitari a carattere sociale, tra cui "Yris-Aldy-Yntimak", che si aggiudica il Gran premio del Festival internazionale della pubblicità di Mosca. Nel 2001 realizza il suo secondo lungometraggio, "Maimil" ("The Chimp"), selezionato a Cannes nella sezione Un Certain Regard.

«L'intero sistema industriale del Kirghizistan era parte dell'enorme complesso militare e industriale dell'Unione Sovietica. Il collasso dell'URSS ha portato alla rovina anche questo sistema e nel suo atto di indipendenza la Repubblica del Kirghizistan ha perso la sua unica risorsa produttiva e finanziaria. Gli impianti e le fabbriche, specializzate unicamente nella produzione di parti di prodotti completati altrove, hanno perso senso ed utilità e in quello stesso momento l'intero Paese si è ritrovato ad essere disoccupato.
La storia si svolge in un villaggio nel sud della Repubblica che è situato nei pressi di un'enorme creazione dell'industria sovietica: la stazione idroelettrica di Toktogul.
Un tempo impianto moderno, è ora il paradosso della singolare situazione creatasi dopo il crollo dell'URSS: secondo la legge, infatti, tutto ciò che si trova sul territorio della Repubblica appartiene automaticamente alla Repubblica stessa. La parte centrale dell'impianto idroelettrico, però, si trova lungo il fiume Naryn, sul territorio dell'Uzbekistan.
In poche parole, la Repubblica del Kirghizistan, Paese indipendente e sovrano caratterizzato da un'inesauribile fonte di acqua, è diventata ostaggio del sistema precedente, esempio di un'economia integralista. Questo ha creato una serie di problemi economici e politici irrisolvibili».
(Aktan Arym Kubat)

RC

video locarno 63 | interviste & incontri col pubblico | tutto in lingua originale | tutto integrale | tutto gratuito | (quasi) tutto il Festival del film di Locarno by Rapporto Confidenziale.

http://www.vimeo.com/album/1299668

Bruce LaBruce | interview
http://www.vimeo.com/13994783

François Sagat | interview
http://www.vimeo.com/14014679

Bogdan George Apetri | interview
http://www.vimeo.com/14159545

Im Alter von Ellen | encounter
http://www.vimeo.com/14241527

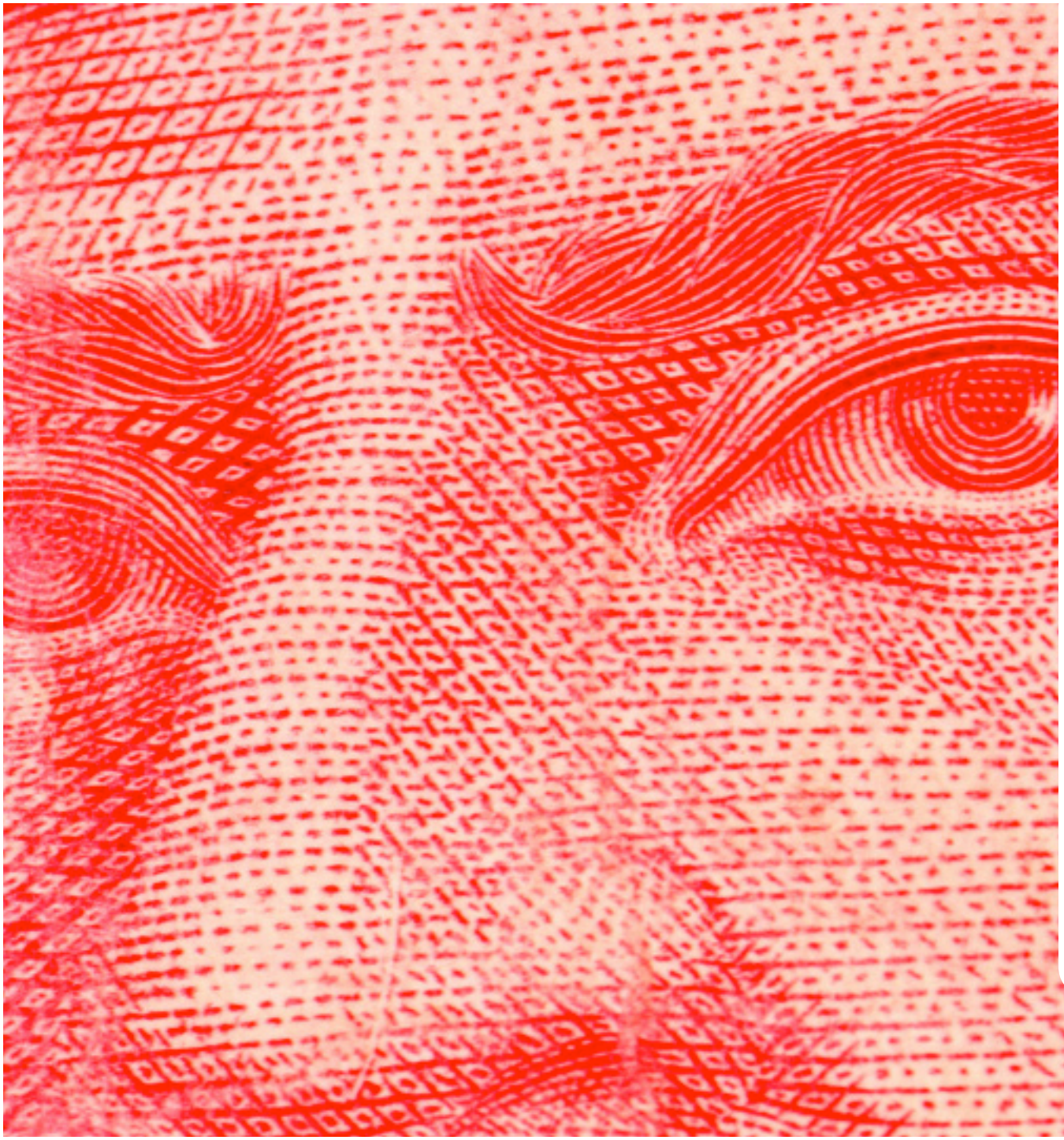
Valeria Golino | incontro
http://www.vimeo.com/14278823

Reindeerspotting | interview
http://www.vimeo.com/15203558

Ivory Tower | encounter
http://www.vimeo.com/15270471

Pietro | incontro col pubblico
http://www.vimeo.com/15270997

Luz nas trevas | encounter
http://www.vimeo.com/15301052



Sostieni Rapporto Confidenziale!

RC È UN PROGETTO TOTALMENTE GRATUITO, OGNI MESE UN PDF E QUOTIDIANAMENTE – SUL SITO – AGGIORNAMENTI, RECENSIONI, NOTIZIE ED APPROFONDIMENTI. DA QUALCHE TEMPO ABBIAMO DATO VITA AD UNA CINETECA ONLINE DEDICATA AL CINEMA INDIPENDENTE, UN TENTATIVO DI SUTURARE LO SCARTO FRA LA VISIONE ED IL MOMENTO CRITICO.

PROVA A FARE DUE CONTI. SCARICA TUTTI I NUMERI DI RC SIN QUI PUBBLICATI E VALUTA QUALE POSSA ESSERE IL LORO VALORE ECONOMICO, DIVIDI LA CIFRA PER DIECI, ED OTTERRAI LA CIFRA RAGIONEVOLE CHE POTRÀ AIUTARCI A COPRIRE PARTE DELLE SPESE SOSTENUTE. PENSACI...

GLI IMPORTI VERRANNO UTILIZZATI PER STAMPARE E DIFFONDE GRATUITAMENTE LA RIVISTA NEL "MONDO REALE", COME PURE AD AMMORTIZZARE LE SPESE SIN QUI SOSTENUTE E PER LA REALIZZAZIONE DI DOCUMENTARI-INTERVISTE A PERSONALITÀ DI QUEL CINEMA INVISIBILE ED INDIPENDENTE CHE DA DUE ANNI TRATTIAMO.

FAI UNA DONAZIONE ATTRAVERSO IL SISTEMA PAYPAL. CLICCA L'ICONA, SELEZIONA L'IMPORTO E PROCEDI ALLA TRANSAZIONE CERTIFICATA E SICURA.
PER MAGGIORI INFORMAZIONI O CHIARIMENTI CONTATTACI AL SEGUENTE INDIRIZZO MAIL:
info@rapportoconfidenziale.org

Sostieni RC!
Perché essere gratuiti, liberi e indipendenti... un costo ce l'ha!

http://www.rapportoconfidenziale.org/?page_id=2027

STAMPA E RILEGA !

Rapporto Confidenziale è pensato per la stampa a colori in formato A4 orizzontale, con rilegatura al margine sinistro.

TI SEGUIAMO OVUNQUE.

RAPPORTOCONFIDENZIALE.ORG LO PUOI LEGGERE DOVE E QUANDO VUOI, DA QUALUNQUE COMPUTER, TELEFONO MULTIMEDIALE E PERSONAL DIGITAL ASSISTANT TU ABBIA PER LE MANI.

Il PDA Browser Agent utilizzato da rapportoconfidenziale.org permette l'accesso al sito ai seguenti modelli e sistemi operativi di telefoni multimediali e PDA di ultima generazione: Elaine/3.0, iPhone, iPod, Palm, EudoraWeb, Blazer, AvantGo, Windows CE, Cellphone, Small, MMEF20, Danger, hiptop, Proxinet, ProxiNet, Newt, PalmOS, NetFront, SHARP-TQ-GX10, SonyEricsson, SymbianOS, UP.Browser, UP.Link, TS21i-10, MOT-V, portalmmm, DoCoMo, Opera Mini, Palm, Handspring, Nokia, Kyocera, Samsung, Motorola, Mot, Smartphone, Blackberry, WAP, SonyEricsson, PlayStation Portable, LG, MMP, OPWV, Symbian, EPOC.

Power Tool ovvero come ti cambio il metodo di fruizione di un documentario ed al contempo ti offro informazioni su di uno dei mondi più demonizzati del nostro contemporaneo: quello della prostituzione.

«Oggi c'è una voragine tra le Prostitute, la Prostituzione, il Lavoro Sessuale e la percezione che ne ha l'opinione pubblica. Il Power Tool serve a colmare questa voragine creata dai media filtrati, dando voce direttamente ai Colletivi di Prostitute e Sex Workers nel mondo.»
- Madame Anais -

http://www.micropunta.it/powertothesisters

Power Tool

Power to the Sisters | Art-Activism-Media
Strumento informativo per la comprensione della prostituzione.
The purpose of the POWER TOOL is to fill the gap between sex work and society´s perception of it giving voice to Prostitutes Collective and Sex Workers around the world. | Working progress – Info Madame Anais > anais@micropunta.it |
Watch it: it may change your life.
by Istituto Micropunta | http://www.micropunta.it

Per conoscere meglio il progetto ed i suoi autori vi rimandiamo alla lunga intervista realizzata da Alessio Galbiati per RC27 (agosto 2010).
http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=8628

POWER TO THE SISTERS

sex industry - VIDEO TOOL

Et in terra pax / Diario

di Roberto Rippa e Alessio Galbiati

Rapporto Confidenziale segue Matteo Botrugno e Daniele Coluccini sin dai loro primi cortometraggi, tanto da avere organizzato – il 21 novembre del 2008 – un'anteprima del loro "Sisifo", in una piccola sala a Lugano, approfittando dell'occasione per ripercorrere il loro lavoro grazie alla proiezione dei precedenti "Chrysalis" e "EUROPA", entrambi del 2007. Ciò che colpiva sin dalle prime prove era la capacità di lavorare con estrema cura e precisione sulla profondità dei temi, grazie ad una scrittura mai banale, e su una qualità visiva non comune (soprattutto se si considera che hanno sempre realizzato le proprie opere a costo zero potendo contare su squadre tecniche disposte a collaborare ai loro progetti grazie alla convinzione riposta nelle loro qualità), risultati derivanti da un lungo e accurato lavoro di preparazione di ogni singolo dettaglio (artistico e tecnico) che permette loro, oggi come allora, di lavorare in tempi brevi sul set.

È stato nel luglio del 2009 che abbiamo avuto modo di leggere una delle prime stesure di "Et in terra pax", quello che sarebbe diventato il primo lungometraggio dei due registi. La sceneggiatura presentava una forte coerenza con le caratteristiche che avevano reso così peculiari i loro cortometraggi: grande cura nella scrittura e nel linguaggio nonché il desiderio di superare i limiti del luogo comune cinematografico, risultati conseguiti grazie al lavoro di gruppo, che comprende il co-sceneggiatore Andrea Esposito, basato su lunghe conversazioni attorno ad ogni aspetto dell'opera fino alla sintesi di un accordo unanime.

La sceneggiatura era a tal punto convincente da divenire il mezzo per ottenere l'interessamento di Gianluca Arcopinto, il più importante e prestigioso produttore indipendente italiano, che da quella lettura ha scelto di entrare a far parte di questa avventura cinematografica per certi versi unica. Perché questo film ha più di una particolarità: tra le tante, quella di essere "la prima volta" in cui una parte consistente degli studenti di un corso del Centro Sperimentale di cinematografia (a.a. 2008-2009) unisce le forze per dare alla luce un film, prestandosi in grande parte degli aspetti della sua realizzazione: dalla produzione al suono, dalla fotografia al montaggio, dalla scenografia a parte degli attori (tra diplomati e diplomandi).

Dalla lettura della sceneggiatura alla possibilità di vedere (sul display di un telefonino!) una scena già girata – che, malgrado il mezzo poco adatto, confermava la qualità già nota grazie ai lavori precedenti – passarono pochi mesi. Fino a maggio 2010, quando finalmente c'è stato modo di vedere il film per intero, in una versione molto vicina a quella definitiva.

Cosa sia successo dal quel momento è noto a tutti coloro che abbiano seguito la Mostra del cinema di Venezia, con buona parte della stampa dai grandi numeri colpevolmente assente. Presentato alle Giornate degli autori l'8 settembre, il film viene accolto con 15 minuti di applausi (così riportano le sempre esagerate cronache festivaliere; noi possiamo testimoniare di un applauso scrosciante, convinto e commosso) e definito da uno dei curatori della sezione come il capitolo iniziale di un percorso promettente che porterà gli autori ad alti riconoscimenti nello spazio di pochi anni. Il successo è stato replicato a Roma, con una proiezione stracolma il giorno 16 settembre alla quale ne è seguita una extra il 19, ed a Milano il giorno 23 settembre. Il film ad oggi non ha ancora una distribuzione nazionale – ma il produttore Arcopinto promette di occuparsene in prima persona – ma è probabile che almeno nei capoluoghi giunga presto.

Andate a vederlo! Non perdete l'occasione di assistere a un film che smentisce buona parte dei luoghi comuni sul cinema italiano e offre un punto di vista inedito su quello che superficialmente è stato da alcuni definito come il ritratto del degrado di una periferia (quella romana del Corviale) e che invece è uno studio di caratteri di raro spessore.

Su queste pagine non appare una critica compiuta del film semplicemente perché ne trovate tante – curiosamente unanimi nel lodarlo – sulla rete. Ma, soprattutto perché, in fondo, una critica del film la trovate già insita nelle domande che abbiamo posto nelle interviste ai registi, allo sceneggiatore, agli attori ed al produttore, realizzate fra il 5 e l'8 settembre scorso a Venezia, e che trovate in versione integrale su questo numero ed in video sul nostro sito.

"Et in terra pax" verrà presentato in concorso al Tokyo International Film Festival il prossimo 26 ottobre.

Siamo convinti che questo sia solo l'inizio di una carriera promettente per molte delle persone coinvolte nel progetto, percorsi umani e professionali che dovranno però fare i conti con l'irrazionalità della realtà italiana, resa asfittica dal clientelismo e dalla mancanza di coraggio, ma alla quale "Et in terra pax" pare offrire alcune soluzioni, che invariabilmente passano per la necessità di unire i singoli percorsi e le traiettorie, perché il cinema, come l'Italia, hanno la necessità e l'urgenza di cambiare.

«La storia produttiva di questo film è particolare e per me è forse la più particolare della mia vita, che già ne ha avute tante di storie particolari. Perché credo, anzi ne sono sicuro, che da quando sono uscito dal Centro di Cinematografia Sperimentale, cioè da ventisette anni a questa parte, non era mai capitato che una classe del primo anno di produzione si costituisse in società per produrre un film.

Colgo l'occasione, che mi prendo ogni volta che ho l'opportunità di avere un microfono in mano, di ringraziare pubblicamente la commissione del Ministero, che ha bocciato questo film!
Rai Cinema che ha avuto l'opportunità di leggere la sceneggiatura, di apprezzarla, di vedere il film, di vedere che il film era la cosa migliore che potesse uscire da quella buona sceneggiatura… ma hanno deciso di non accompagnarci in quest'avventura.
E non da ultimo, voglio cogliere anche l'occasione per ringraziare, senza fare nomi e cognomi, perché vorrei ancora poter continuare a girare in queste strade, due distributori che sono miei amici, dei quali uno non ha nemmeno voluto vedere il film, l'altro è dal 29 luglio del 2009 che ha detto di essere interessato al film, ma qui noi siamo soli!

Li ringrazio veramente, è un ringraziamento serio il mio, non è ironia.

Sono ventisette anni che faccio questo lavoro, ho fatto più di cinquanta film, ho fatto esordire una marea di registi che oggi sono affermati e vi assicuro che non c'è niente di più gratificante di essere comunque sempre solo, a cercare di dimostrare che un altro cinema è possibile. Che un altro cinema in questo Paese si potrebbe fare, basterebbe un piccolo sforzo da parte di chi ha le leve del potere in mano.»

Gianluca Arcopinto, incontro col pubblico alla conclusione della proiezione di "Et in terra pax"
Venezia – 8 settembre 2010

«L'immenso e isolato palazzo che fa da sfondo alla storia è un'ombra che opprime e che allo stesso tempo protegge, che logora e che crea nuovi fermenti vitali: è un'isola, un quartiere, un'intera città, è la metafora stessa della vita di ogni individuo.»
Matteo Botrugno e Daniele Coluccini

Et in terra pax

(And Peace on Earth)
Regia di MATTEO BOTRUGNO e DANIELE COLUCCINI
Soggetto: MATTEO BOTRUGNO
Soggetto e sceneggiatura: MATTEO BOTRUGNO, DANIELE COLUCCINI, ANDREA ESPOSITO
Aiuto regia: ANDREA ESPOSITO, LUCA LARDIERI
Montaggio: MARIO MARRONE
Fotografia: DAVIDE MANCA
Scenografia: LAURA BONI, IRENE IACCIO
Costumi: CHIARA BAGLIONI, IRENE AMANTINI, PIERLUIGI PORFIRIO
Suono: ANDREA VIALI
Musiche: ANTONIO VIVALDI ("Et in terra pax"), ALESSANDRO MARCELLO ("Adagio di Re minore")
Organizzatore generale: PAOLO BOGNA
Direttrici di produzione: FRANCESCA GIANNONE, LAURA TOSTI
Prodotto da GIANLUCA ARCOPINTO (Settembrini Film), SIMONE ISOLA (Kimerafilm)
Vendite estere: ELLIPSIS MEDIA INTERNATIONAL
Formato di ripresa: Red One Digital
Formato di proiezione: 35mm, colore
Paese: Italia
Anno: 2010
Durata: 89'

Interpreti: MAURIZIO TESEI (Marco), UGHETTA D'ONORASCENZO (Sonia), MICHELE BOTRUGNO (Faustino), FABIO GOMIERO (Federico), GERMANO GENTILE (Massimo "Nigger"), SIMONE CRISARI (Glauco), RICCARDO FLAMMINI (Mauro), PAOLO PERINELLI (Sergio), MATTIA NISSOLINO (Ragazzino con Cellulare), SERGIO CHIMENTI (Carrozziere), ALJOSHA MASSINE (Sasha), GIORGIO BIFERALI (Michele), BLU LEPORE (Ex Moglie di Marco), LUIGI LEONARDO FILOSA (Sfasciacarrozze), PAOLA MARCHETTI (Nonna di Sonia), GABRIELE SISCI (Mirko), SANDRA CONTI (Roberta), ALESSANDRA SANI (Sabrina), CLARA RUSPESI (Nonna Faustino), ALBERTO SPERANDIO (Tossico), ALBERTO MOSCA (Franco), MARIO FOCARDI (Giuliano), STEFANO AUGERI (Simone), SILVIA SALVATORI (Loredana).

Sinossi: *Marco, ex detenuto, torna a spacciare cocaina per conto dei suoi vecchi compari Glauco e Mauro; Faustino, Massimo e Federico trascorrono le loro giornate fra droga e bravate; Sonia, si divide tra gli studi universitari e il lavoro nella bisca di Sergio. Un banale incidente porterà i protagonisti a lasciare dietro di sé una scia di fuoco, sangue e violenza.*

Et in terra pax / intervista agli autori: Matteo Botrugno, Daniele Coluccini e Andrea Esposito.

a cura di Rapporto Confidenziale

Rapporto Confidenziale: Voi iniziate nel 2007 con un cortometraggio, "Chrysalis", scritto da Matteo Botrugno e diretto da Matteo con Daniele Coluccini.

Matteo Botrugno: La sceneggiatura l'abbiamo scritta tutti e tre insieme, con Andrea Esposito, su un mio soggetto. L'abbiamo poi diretto io e Daniele, che comunque abbiamo deciso di dirigere sempre insieme. Quello è stato il punto di inizio per una serie di lavori che abbiamo scelto di sviluppare e dirigere insieme.

Rapporto Confidenziale: Su questa scelta... sappiamo che al contrario di ciò che fanno molte coppie di registi, voi non vi alternate nella regia ma lavorate veramente insieme. Come funziona la collaborazione sul set?

Matteo Botrugno: Innanzitutto, quella sul set non è la prima parte del nostro lavoro. Forse la maggior parte del lavoro è proprio quello di noi tre in fase di scrittura. Successivamente, arrivano la fase di preparazione della fotografia, la decisione su come deve risultare tutto il lavoro: i ritmi, le varie dinamiche, le inquadrature, il lavoro con gli attori, che è un aspetto a cui teniamo particolarmente. Questo è un lavoro che facciamo in un secondo tempo, in maniera tale che sul set arriviamo già pronti.

Soprattutto, come ben sapete, essendo una produzione low budget, sul set non ci si può permettere di lavorare troppo con gli attori o di non sapere cosa si deve girare. Certo, qualche volta si può improvvisare, però bisogna essere perfettamente preparati e consapevoli anche del potenziale risultato finale in maniera tale da gestire e dimezzare al massimo i tempi di ripresa.

Daniele Coluccini: Voglio aggiungere una cosa a quanto ha detto Matteo sulla co-regia: noi siamo molto facilitati in questo in quanto ci conosciamo praticamente da sempre. Abbiamo iniziato le scuole insieme e ci conosciamo dalla prima elementare, abbiamo fatto tutto il percorso di studi fino all'università e post università insieme. Quindi anche la passione per il cinema è nata come un percorso comune. Molto spesso siamo in accordo sulle decisioni da prendere. Le volte che invece ci troviamo in disaccordo, sono comunque rare e vengono concordate prima… sappiamo chi tra i due dovrà cedere nel momento di una decisione che poi diventa quella comune. In questo siamo aiutati anche da Andrea che spesso fa da mediatore tra i due. In realtà, però, non abbiamo mai, quasi mai, avuto problemi a livello di idee. In questo senso è molto facile lavorare in due. Non abbiamo mai avuto problemi.

Rapporto Confidenziale: In fase di scrittura, invece, come lavorate? Tu, Andrea, sei co-sceneggiatore e aiuto regista.

Andrea Esposito: Il mio lavoro come aiuto regista è una prosecuzione del fatto che abbiamo iniziato a lavorare insieme partendo dallo stato molto embrionale di un'idea. Io, quindi, partecipo in questo ruolo solo perché conosco la sceneggiatura, conosco il tipo di lavoro che vogliamo fare, anche perché il tutto parte da uno spunto che, in genere, viene portato da me, Matteo o Daniele. Tenendone sempre conto, e dopo che abbiamo visto che dentro c'è qualcosa, un quid, si inizia a discuterne e ci si lavora finché non ha raggiunto una certa maturità. Allora diventa divertente, perché passiamo ore, giornate intere, a discutere su un frammento di quell'abbozzo, su cosa renderebbe eccezionale ciò che vogliamo fare, secondo il nostro modo di vedere, sul motivo per cui vale la pena lavorarci.
In genere lavoriamo in tre, ed è un numero molto buono perché c'è sempre una maggioranza. Io faccio spesso da mediatore, ma succede anche che uno degli altri due convinca l'altro, perché comunque dobbiamo essere assolutamente convinti tutti e tre. Noi lavoriamo insieme da tanto tempo e su progetti diversi - "Chrysalis" si basava su un'intuizione, "EUROPA" su un'altra - ma in cui, bene o male, c'è un'estetica di fondo molto simile. Abbiamo imparato a condividere lo stesso punto di vista sul cinema, sull'arte, e anche una certa visione esistenziale. Infatti andiamo ai festival e ci piacciono gli stessi film.

Rapporto Confidenziale: Parlando sempre della fase di scrittura, lavorate separatamente e poi discutete per unire quanto fatto o lavorate già insieme tutti e tre?

Andrea Esposito: La prima idea per "Et in terra pax" l'aveva portata Matteo una sera. Quando ci siamo trovati a parlarne, era giusto una riga di sceneggiatura. Cosa avrebbe dovuto essere, dove ambientarla e quale il tema più importante – che all'inizio era quello del sacrificio – ne parleremo più avanti. Abbiamo iniziato a parlarne e a parlare dei personaggi e poi, con l'arrivo di Daniele, abbiamo iniziato a lavorare sul soggetto. Abbiamo creato il soggetto e man mano abbiamo capito ciò che volevamo. Una tra queste cose è che volevamo raccontare – parlo adesso di "Et in terra pax" - una certa idea di Roma, una Roma in antitesi a quella che vediamo al cinema, quindi una Roma alto borghese o piccolo borghese, che non ci appartiene. Volevamo raccontare una Roma un po' proletaria, di periferia, e abbiamo lavorato in special modo sul linguaggio. Quindi le varie esigenze sono andate a confluire in un unico progetto. All'inizio ci siamo dovuti solo convincere della nostra stessa visione, di quello che volevamo fare. Da lì i piccoli tasselli, per esempio le scene, sono state messe in sceneggiatura e così sono state girate, a dimostrazione del fatto che erano buone e che diventavano idee portanti. Quindi non importa se è un'immagine o un tema o un personaggio, ma quando noi percepiamo che quella cosa ha un significato, quello vale per tutto il testo del film, non soltanto per la fotografia o altro. Non è un processo scomponibile, secondo me. Si tratta di un'idea di fondo che vogliamo portare avanti sino al prodotto finale. Per coerenza.

Photo by Andrea Di Lorenzo

Daniele Coluccini: Voglio aggiungere una cosa… Molto spesso lavoriamo pensando ad un'immagine in particolare. In questo caso quella portata da Matteo che era quella del fuoco, ossia quella iniziale. Lavoriamo per immagini. Quindi c'è questa immagine forte con la quale noi iniziamo a pensare a tutto il film. Quando abbiamo un'immagine ben chiara in testa e da lì che cerchiamo di crearle una storia intorno. Questo è un aspetto piuttosto comune dei lavori che abbiamo fatto. Ci aiuta a pensare a come possa essere l'intero respiro del film… perché ad esempio l'immagine di un fuoco che brucia dà un'idea molto particolare, con la musica di Vivaldi sotto, ben specifica. Su quello noi abbiamo cercato di costruire tutta la storia.

Andrea Esposito: "Chrysalis" per esempio era invece...

Daniele Coluccini: ...un dolly improvvisato – no, non improvvisato perché era un vero e proprio dolly – era questa idea di dolly di quest'uomo che apriva le braccia e questa immagine che saliva verso l'alto di lui sdraiato. Quella è stata l'immagine centrale sulla quale noi abbiamo costruito tutto il resto della storia…

Andrea Esposito: Che originava...

Daniele Coluccini: ...originava, aveva in nuce proprio tutta la storia del cortometraggio.

Rapporto Confidenziale: Visto che li abbiamo citati, torniamo ai due cortometraggi che sono seguiti a "Chrysalis" (2007), ossia "EUROPA", che è stato girato lo stesso anno, e "Sisifo" (2008), l'ultimo prima di "Et in terra pax". Si nota in quanto evidente, oltre a una precisione di scrittura, anche laddove non ci sono dialoghi, che c'è un congegno molto preciso, si nota una qualità tecnica e visiva notevole che sembra difficile sposarsi con il fatto che avete lavorato a cortometraggi a costo zero. Quanto era costato "Sisifo"? Si parlava di 500 Euro?!

Matteo Botrugno: È la nostra maxi produzione da 200 Euro.

Daniele Coluccini: 150-200 Euro, è stata la produzione più costosa in cui ci siamo imbarcati.

Rapporto Confidenziale: Quindi si può dire come lavorate, come riuscite a produrre con un budget inesistente?

Matteo Botrugno: Sostanzialmente si lavora di invenzione. Di invenzione perché riteniamo di avere delle basi da cinefili incalliti e di avere avuto dei buoni insegnanti. Ci sono registi che amiamo e apprezziamo e che diventano ovviamente i nostri punti di riferimento nelle cose che scriviamo. Anche dal punto di vista della sensibilità personale ci sentiamo vicini a determinati autori piuttosto che ad altri. Detto ciò, effettivamente è difficile lavorare con così pochi soldi e questo ci ha costretti spesso a sacrifici personali, non solo economici, parlo anche di fatica. Un altro merito è quello di aver saputo coinvolgere altre persone che sono nella nostra stessa condizione, ossia quella di cineasti emergenti, e di saperle coinvolgere nelle nostre idee. E tutti sono stati ben contenti di darci una mano perché pensavano che la nostra idea potesse essere anche un punto di partenza per loro. Parlo del direttore della fotografia, il montatore, tutte le varie maestranze. Insomma, l'aiuto degli amici, della gente, dei giovani professionisti, è stato quello che ci ha consentito di andare avanti e di fare il film. Al di là dell'idea, perché senza queste persone e senza il loro aiuto – gratuito, ovviamente – non avremmo potuto fare niente, né i corti né il film. Non li avremmo girati in quel modo e non sarebbero usciti bene.

Daniele Coluccini: Sulla produzione dei nostri cortometraggi, tanto del risparmio è dovuto a quello che diceva prima Matteo: lavorare tantissimo prima di arrivare a girare. Quindi organizzare tutto sin nei minimi particolari per riuscire ad ottimizzare i tempi, i costi, le persone. Su questo non transigiamo mai, non arriviamo mai impreparati sul set perché ci piace stare tranquilli e forse anche per un eccesso di puntiglio. Questa cosa però ci ha sempre ripagati e quindi penso sia la scelta vincente.

Rapporto Confidenziale: Adesso siete a Venezia con un lungometraggio. Come sono serviti i cortometraggi a creare questa occasione? Al di là del fatto che sono serviti a voi…
E poi, chi conosce i vostri corti ha notato un'evoluzione nello stile pur mantenendo una coerenza,

quella di cui parlavate prima, una riconoscibilità stilistica. In quale momento vi siete resi conto che era il momento di fare il passo verso il lungometraggio? È stata una cosa già stabilita in fase di soggetto o è nata dopo che vi siete resi conto che il soggetto si prestava?

Matteo Botrugno: Un po' entrambe le cose perché, dopo avere fatto tre corti e qualche video, e dopo avere avuto un certo tipo di riscontro a festival nazionali e internazionali, abbiamo pensato di provare a scrivere qualcosa di realizzabile sempre con pochi soldi. Questo da una parte, dall'altra, invece, dopo "Sisifo" abbiamo pensato che quello avrebbe potuto essere un nuovo punto di partenza. Se "Chrysalis" era stato un punto di partenza per fare dei cortometraggi, "Sisifo" era un altro punto di partenza. Non un punto di fine dei cortometraggi ma perché abbiamo iniziato a sperimentare cose che con gli altri due non avevamo fatto. Ad esempio, la camera a spalla, che sembra una cosa banale ma in realtà nei primi due corti non l'avevamo nemmeno presa in considerazione. "Sisifo" invece ci ha dato la possibilità di usare anche quell'altro tipo di linguaggio, quello della camera a spalla, che abbiamo utilizzato abbondantemente in "Et in terra pax". Quindi, più che l'ultimo corto, io direi che "Sisifo" è forse il primo embrione di lungometraggio. Sia a livello di durata, perché comunque era un corto di 20 minuti, ma anche perché raccoglie in sé quell'idea di fondo - pur essendo "Sisifo" un corto piuttosto sperimentale - che volevamo ci fosse anche in "Et in terra pax", sostanzialmente quella del sacrificio cui accennava prima Andrea. Hanno molti punti in comune, malgrado l'ambientazione di "Sisifo" sia piuttosto surreale: un uomo chiuso in una stanza senza porte. Invece, l'ambientazione di "Et in terra pax" è una periferia romana. In apparenza sembra non ci siano punti in comune tra i due, nemmeno visivamente, in realtà ce ne sono molti più di quanto sembri. Si parla sempre di posti senza porte.

Daniele Coluccini: In realtà il passaggio dai corti al lungo è stato, vuoi anche per i contatti stabiliti e per ciò che avevamo fatto prima, anche abbastanza di fortuna. Vogliamo parlare di fortuna? Vogliamo parlare di impegno? Di connessioni fatte tra persone che abbiamo chiamato a lavorare con noi? Il passaggio è stato naturale, nel senso che noi avevamo questa sceneggiatura, l'abbiamo fatta leggere ed è piaciuta. È stato un percorso molto semplice. Non ci sono stati giri di nessun tipo. Quindi in questo penso siamo stati fortunati. Lo dico ringraziando le persone che ci hanno permesso di arrivare fino a qui. Però in realtà non abbiamo dovuto fare altro che metterci a lavorare, scrivere.

Matteo Botrugno: Invece che perdere anche tempo a cercare di capire le ragioni della mancanza di interesse da parte delle produzioni, della continua mancanza di fondi, invece di lamentarci di quanto vadano male le cose, noi abbiamo scritto una sceneggiatura… senza pretese… non ci saremmo mai aspettati di arrivare alle Giornate degli autori, al Festival di Venezia. È stata una sorpresa anche per noi. Noi abbiamo provato, poi abbiamo proposto la sceneggiatura a Simone Isola, il nostro produttore, che a sua volta è stato aiutato da Gianluca Arcopinto nel mettere insieme i fondi necessari alla realizzazione. È stato, diciamo, un lavoro non pianificato dall'inizio. Noi avevamo una sceneggiatura e piano piano il resto è venuto. Abbiamo solo deciso di iniziare a lavorare senza lamentarci, senza guardare troppo il lavoro delle altre persone. Abbiamo pensato a noi stessi e siamo andati dritti verso quella direzione. A quanto pare è stata una buona scelta anche questa, per poi vedere dove si arriverà. Un giorno dovremo iniziare a pianificare un po' di più, a cercare di strutturare meglio il lavoro però penso che un'opera prima sia anche questo: oltre ad essere un lavoro indipendente, libero, è anche un inizio. Un lavoro in cui tutti incominciano a fare qualcosa di specifico. Quindi sì, abbiamo avuto un po' di fortuna ma anche parecchia tenacia.

Daniele Coluccini: È stato sicuramente un meccanismo, una serie di meccanismi, che hanno funzionato. Noi abbiamo dato il via a questo motore che comunque era evidentemente ben fatto. Le persone con cui avevamo lavorato precedentemente ci hanno, per fiducia, per passione verso il progetto, offerto la loro professionalità gratuitamente. Però questo per noi è stato molto importante, è stato importante fare i cortometraggi prima perché avevamo verso le persone con cui abbiamo lavorato una credibilità. Sapevano che tipo di lavori facevamo, sapevano il modo in cui lavoravamo, si fidavano di noi, sostanzialmente. Questa fiducia è stata quindi ripagata.

Andrea Esposito: Una specie di palla di neve: noi partiamo dai corti e non c'è una frattura di linguaggio perché, anche se erano sperimentali, siamo poi arrivati a "Et in terra pax". È cambiato solo il linguaggio, gli strumenti: abbiamo acquisito persone, esperienza. È stata come una palla di neve che man mano cresce. Non so se ora finiremo contro un albero o se continueremo a cumulare.

Matteo Botrugno: O se la valanga diventerà sempre più grossa (ride)

Rapporto Confidenziale: Abituati a lavorare in modo indipendente, vi siete trovati con questo film a lavorare con una produzione. Cos'ha cambiato nel vostro modo di lavorare, se ha cambiato qualcosa?

Matteo Botrugno: Quasi niente, perché i fondi che ci sono stati messi a disposizione sono stati necessari per il periodo di pre- produzione del film e per quella di produzione. Ci sono serviti per l'affitto dei materiali, per la camera. Per tutto ciò che serviva per farlo, in sostanza. Poi, piano piano, sono arrivati altri fondi per montarlo e per la post produzione. In realtà non è cambiato molto perché abbiamo girato con una somma inferiore ai 100'000 Euro, che è molto meno di un low budget o almeno di come lo si intende. È quasi come lavorare con zero mezzi, se messi in una dimensione di lungometraggio, ovviamente. Noi abbiamo fatto tutto il possibile, oltre quello che dovrebbero fare dei registi o degli sceneggiatori. Questo vale anche per i nostri attori che in primis si sono impegnati anche a fare delle cose che in teoria non riguardavano il loro lavoro.

Daniele Coluccini: Forse questo è stato anche un punto a nostro favore. Nel senso che, ovviamente, il budget ridotto ci ha costretti a delle scelte, anche all'impossibilità di pagare gli attori. Però è rimasto il motore dei nostri corti, ossia il poter fare quello che volevamo. Gianluca Arcopinto e Simone Isola non ci hanno mai imposto nulla, ci hanno lasciati liberi di fare ciò che volevamo e quindi la nostra idea di cinema è proseguita in questo senso.

Matteo Botrugno: Ci hanno detto: "Avete tre settimane. Fate quello che volete, ma entro queste tre settimane".

Daniele Coluccini: È stata una scommessa anche da parte loro, insomma. È stato un rischio che forse è valsa la pena correre.

Rapporto Confidenziale: Parliamo dei personaggi del film. In questi giorni su alcuni giornali si leggono articoli, probabilmente scritti da gente che il film non l'ha ancora visto, che parlano di un ritratto di periferia degradata. Una cosa che noi, che invece il film l'abbiamo visto, smentiamo con decisione. Secondo noi infatti il film parla di persone e scava nella psicologia di queste persone. Il luogo dove si trovano non è ovviamente causale ma non è in primo piano rispetto ai personaggi. Come avete lavorato sui personaggi, come li avete scritti?

Matteo Botrugno: Dall'idea iniziale che avevo proposto a Daniele e Andrea, c'era subito una doppia possibile lettura. Volevamo da subito arrivare a una doppia possibilità di lettura del film. Una è quella più ovvia, generalmente, perché il film è ambientato in periferia, è recitato in dialetto romano, scritto in maniera tale da rendere realistica al 100% la realtà, la romanità, rendere il più vero possibile il linguaggio. È ovvio che potrebbe apparentemente, e anche giustamente, sembrare un film sul degrado metropolitano. In realtà, ciò che ci preme sempre specificare, è che c'è una seconda chiave di lettura, che è quella che avete interpretato in maniera molti vicina a quella che poi è la nostra costruzione della sceneggiatura e quindi del film. Quello della periferia può essere usato anche come pretesto: la psicologia dei personaggi riguarda tutti. È un film essenzialmente sulla solitudine. Abbiamo utilizzato Corviale, che è questo palazzo lungo un chilometro alle porte di Roma sud, perché è un unico immenso palazzo costruito su una collina. Non perché sia più o meno pericoloso di altre periferie, ma perché un unico blocco di cemento su una collina avrebbe potuto rendere bene l'idea della solitudine in cui i nostri personaggi sono costretti a sguazzare. Una specie di isola, di città nella città che si riflette anche nei personaggi, un luogo che fa da sfondo a tutte le loro storie, ed entro il quale tutti loro - bene o male – sono costretti a muoversi senza poterne uscire. È vero che questo può essere interpretato come disagio della periferia però noi ci siamo

concentrati molto sulla psicologia dei personaggi e su una serie di eventi fortuiti che generano questo climax che poi porta verso il finale. Quindi, un film sui personaggi, su cosa li muove e sui loro impeti, sulle loro passioni. Sulle necessità che li muove, sostanzialmente. Sono personaggi costretti ad aggredire l'altro e la vita stessa per non soccombere. Questo non è un problema solo delle periferie o delle borgate, è un problema di tutti. Diciamo che l'impatto della periferia è più forte per un argomento di questo genere.

Daniele Coluccini: Ci sono i personaggi al centro della storia. I personaggi sono i generatori della storia. Sono coloro che danno vita a tutte le vicende. La cosa più importante è che tutti gli snodi principali del nostro film accadono in pochi attimi. Abbiamo scelto di far vivere la storia attraverso di loro. Abbiamo scelto di arrivare a quei momenti cardine della storia attraverso i personaggi. C'è la volontà di ogni persona di arrivare a imporsi nella sua piccola società, nel suo quartiere. C'è la volontà di non rimanere soli, come è isolato questo palazzo di Corviale. Gli snodi avvengono in pochi attimi. È tutto ciò che avviene prima e dopo di essi che ci interessava. Era mostrare la realtà dei fatti che poi emerge dalla pellicola. Volevamo scavare nel quotidiano di questi personaggi e quindi ci siamo inventati delle situazioni. Per esempio: tre ragazzi di borgata si incontrano e prendono il sole. Di cosa possono parlare? Ci siamo interrogati su questo, abbiamo passato davvero tanto tempo a costruire questo tipo di linguaggio che molto spesso è volgare, come è giusto che sia. Non ci siamo frenati in questo senso. Edulcorare la realtà avrebbe falsato ciò che volevamo dire.

Andrea Esposito: Diciamo che abbiamo lavorato sul linguaggio in una maniera abbastanza nuova per noi. Prima di tutto perché i corti precedenti non avevano dialoghi, però la cosa che ci interessava di questo linguaggio era restituire il suono di Roma e fare in modo che i personaggi non dicessero quello che erano o che volevano. Si voleva restituire la solitudine che c'è nell'astrazione di Corviale, facendo sentire come quel suono non significasse davvero qualcosa se non a livello molto basso, sotto il testo. Ad esempio, i discorsi di natura sociale sono affidati a due personaggi in due momenti quasi di contorno. E non sono cose che pensiamo, per esempio. Pochi personaggi dicono cose che noi condividiamo. Però queste cose restituiscono il suono incessante che senti, quelle parole che servono solo a coprire un vuoto. Quindi sono discorsi da fila alle poste, il suono della strada.
Questo è ciò che cercavano ma allo stesso tempo dovevamo trovare il modo di fare uscire i personaggi senza far dire loro qualcosa. La cosa più interessate è stata lavorare su Marco (interpretato da Maurizio Tesei; ndr.), perché lui è il perno della storia pur non parlando molto spesso. Parla poco, attende, è un personaggio poco dinamico che però ci ha dato molte possibilità. Lui emerge in due punti: quando parla di ciò che vede sulla panchina nell'incontro con Sonia, e alla fine quando parla ancora una volta.

Rapporto Confidenziale: Si parla di personaggi molto definiti, molto precisi, che voi avete arricchito con il linguaggio. E gli attori? Avevate già in mente a chi affidare i ruoli? Avete potuto costruirli anche su di loro o sono subentrati in un secondo tempo?

Matteo Botrugno: Il casting è avvenuto in fase di scrittura della sceneggiatura. I protagonisti sono tutti attori professionisti che avevano lavorato in qualche modo con noi o che avevamo visto in teatro. Avevamo avuto modo di conoscerci, di incontrarci. Mentre scrivevamo la sceneggiatura, pensavamo anche alle facce che dovevano avere questi personaggi. Piano piano abbiamo quindi fatto un casting prima che venisse scritta la parola fine sulla sceneggiatura. Con gli attori abbiamo lavorato in un modo un po' particolare, con un metodo che non tutti usano e che speriamo di poter portare avanti anche in seguito, ossia concepire il lavoro con l'attore come per uno spettacolo teatrale: due mesi di prove, quasi tutti i giorni, non solo per entrare nella psicologia dei personaggi ma anche per rendere quella naturalezza, quella verità, quel suono della strada, di cui parlavamo anche prima. Per rendere perfettamente naturale ogni singola battuta, anche ogni singola parolaccia che viene detta nel film. Le prime prove sono state semplicemente delle chiacchierate, non è stata recitata nemmeno una battuta. Questo forse perché era necessario capire insieme a loro quello che doveva essere il personaggio. Le battute si imparano a memoria, l'intenzione, quello che alla fine viene comunicato, non è una cosa che si fa con la memoria. Si fa sentendolo e abbiamo cercato di fare immedesimare i nostri attori con l'idea che noi avevamo. La battuta non conta, molte ne sono state cambiate, la battuta può anche non esserci però è il loro sguardo, il loro modo di camminare, di essere presenti nell'inquadratura, quella è una cosa che non si fa a memoria, è una cosa che va preparata con un rapporto basato sul dialogo e sul confronto acceso lasciando l'attore libero di interiorizzare quel personaggio. Poi si arriva sul set con l'attore che è già quel personaggio.

Rapporto Confidenziale: Quindi nel corso della preparazione gli attori hanno anche avuto modo di portare qualcosa ai personaggi, di arricchirli…

Daniele Coluccini: Sì, diciamo che la cosa più importante che abbiamo fatto è stata lavorare sulla fisicità dei personaggi. Noi avevamo in testa una tipologia di personaggio, e quindi abbiamo costruito il personaggio intorno all'attore che avevamo scelto. Il lavoro con l'attore è poi stato quello di far coincidere la sua fisicità con quello che noi avevamo scritto. Il lavoro con gli attori è stato difficile per questo, perché i personaggi sono molto diversi da quello che sono loro, pur essendo stati costruiti sui loro corpi. Essendo stati costruiti sui loro corpi e non sulle loro psicologie, è stato molto difficile per loro fare questo lavoro. I due mesi di prove sono stati molto importanti.

Matteo Botrugno: La loro bravura e il nostro modo di scrivere e dirigerli sono stati funzionali a quello cui volevamo arrivare. Certo, senza ottimi attori come quelli che abbiamo avuto non saremmo riusciti a girare nemmeno una scena. È un cast di attori professionisti, senza nomi di grido, non ancora almeno, di una bravura incredibile.

Daniele Coluccini: Molti dei dialoghi sono nati in fase di prove e abbiamo cercato di tirare fuori il personaggio e abbiamo visto che il personaggio reagiva, iniziava a prendere piede sulla persona che avevamo scelto. In questa fase molte cose sono cambiate. Siamo arrivati all'ultima stesura della sceneggiatura molto diversa dalla prima, con molte parti nuove, quelle emerse durante le prove.

Rapporto Confidenziale: Andrea, avendo tu lavorato sul set con gli attori, qual è il tuo punto di vista?

Andrea Esposito: Il mio lavoro sul set come aiuto regista era concentrato sugli attori. Abbiamo lavorato tanto insieme e per me è stata una grande esperienza. C'è uno sguardo di Sonia, la protagonista, che è frutto di due ore di chiacchierate. Era uno sguardo importante. Abbiamo parlato di quello che era il personaggio e di cosa aveva vissuto lei.

Rapporto Confidenziale: Dagli attori a quello che è l'altro protagonista del film, ossia il luogo. Come avete lavorato a Corviale, su un set tanto impegnativo anche dal punto di vista logistico?

Matteo Botrugno: Per quanto riguarda la scelta del luogo era, come abbiamo detto prima, il luogo che poteva rappresentare al meglio quell'idea di solitudine, la nostra idea di film. Poi, per quanto riguarda i nostri giorni a Corviale, noi lì non abbiamo avuto problemi di alcun tipo. Abbiamo trovato da una parte l'accoglienza della popolazione che è nutrita – si parla di un palazzo in cui vivono 10'000 persone. È un posto abbastanza ingestibile, è come una cittadina di provincia racchiusa in un solo palazzo. Per la maggior parte del tempo siamo stati ignorati, in realtà. Non solo nessuno ha tentato di impedirci di fare il nostro lavoro, ma qualcuno ci ha dato anche una mano, qualcuno ha fatto una comparsata. Qualcuno ha controllato che non parlassimo male del posto, che un po' odiano e un po' amino… perché comunque non si può non essere legati al posto dove si ha vissuto. I problemi presenti a Corviale non sono presenti solo lì o solo a Roma. Sono gli stessi di città anche più piccole. Corviale è stata una scelta dettata dal fatto che da una parte volevamo una periferia, dall'altra volevamo un'architettura che fosse "oltre", un'architettura non a dimensione d'uomo.

Daniele Coluccini: La periferia di Corviale, oltre ad essere la metafora del nostro film, è stata molto importante per il film perché ha restituito ciò che volevamo dire. Questa universalità di un disagio. Infatti nel nostro film non si vede Roma, si vede solo Corviale. L'unica volta che si esce da questa periferia, non c'è modo di riconoscere la città in cui siamo. Abbiamo cercato di rappresentare questo posto non come il Corviale ma come una ipotetica periferia di qualsiasi luogo. L'astrazione di qualsiasi periferia. I suoi personaggi potrebbero vivere alla periferia di Roma come di Napoli, Milano ma anche Parigi, Berlino...

Rapporto Confidenziale: Oggi è il 5 settembre. "Et in terra pax" verrà proiettato per la stampa domani mattina e per il pubblico l'8. Indipendentemente da ciò che succederà al film, cosa succederà a voi dopo queste date? Possiamo dire che il film, dopo essere stato invitato a Venezia ha iniziato ad essere conteso da vari festival e che tra non molto lo porterete in concorso a Tokyo?

Matteo Botrugno: Cosa sarà di noi non lo so. So solo che al di là del film, della distribuzione che ancora non ha, tornati da Venezia faremo un paio di giorni di riposo e saranno nuovi soggetti e una nuova sceneggiatura.

Rapporto Confidenziale: C'è già qualcosa?

Matteo Botrugno: Soggetti sì.

Daniele Coluccini: Ci siamo imposti, tra Venezia e Tokyo, di ricominciare veramente a metterci sotto con la scrittura e di portare al momento di Tokyo, due o tre idee ben definite.

Venezia – 5 settembre 2010

La presente intervista è visibile in formato audiovideo al seguente indirizzo
http://www.vimeo.com/15213670
durata 31:01 - by Roberto Rippa e Alessio Galbiati

Et in terra pax / intervista agli attori: Maurizio Tesei, Riccardo Flammini, Michele Botrugno e Germano Gentile.

a cura di Rapporto Confidenziale

Rapporto Confidenziale: Abbiamo parlato prima con Andrea Esposito che, in qualità di aiuto regista, è colui che ha lavorato di più con voi attori alla definizione dei personaggi. Come avete lavorato alla costruzione dei vostri singoli personaggi?

Maurizio Tesei: Nel film ho interpretato Marco. Io sono nato in periferia, ci sono cresciuto, quindi di materiale umano ne ho parecchio. Mi sono ispirato a tante persone, in particolare ad un mio amico con cui sono cresciuto a partire dalla prima elementare. Poi le nostre strade si sono divise. Lui è stato la mia fonte di ispirazione. Quando vedo il film mi rendo conto che il mio personaggio ha molto di questo mio amico. E anche i miei amici che l'hanno visto dicono che sembro proprio lui. Quindi diciamo che il lavoro è stato questo. Sinceramente, per quanto mi riguarda, non è stato molto difficile. Proprio per il fatto di avere avuto attorno a me, per tanti anni, questo tipo di realtà, posso dire che è stato un processo naturale. Poi è ovvio, lavorando con i registi e con Andrea mi rendo conto che il personaggio è riuscito un po' meglio di come l'avrei fatto da solo.

Riccardo Flammini: Il mio personaggio è Mauro. Anche per è stata la stessa cosa: è stato molto interessante perché, venendo da Cinecittà, è stato un po' un ritorno. Dopo tanti anni di teatro, dove ti

Maurizio Tesei (Marco)

insegnano la dizione, a parlare in un certo modo, a ripulire un po'… nel film ho utilizzato quel dialetto che ci appartiene. È stato molto interessante tornare alle origini. Andrea, Matteo e Daniele sono stati molto professionali, molto in gamba nel saperci coordinare tutti insieme. Anche tra di noi abbiamo fatto molte prove, quasi 2 o 3 mesi, e si è creata quell'alchimia, quell'empatia tra noi che è stata utile per raggiungere il risultato che vedrete.

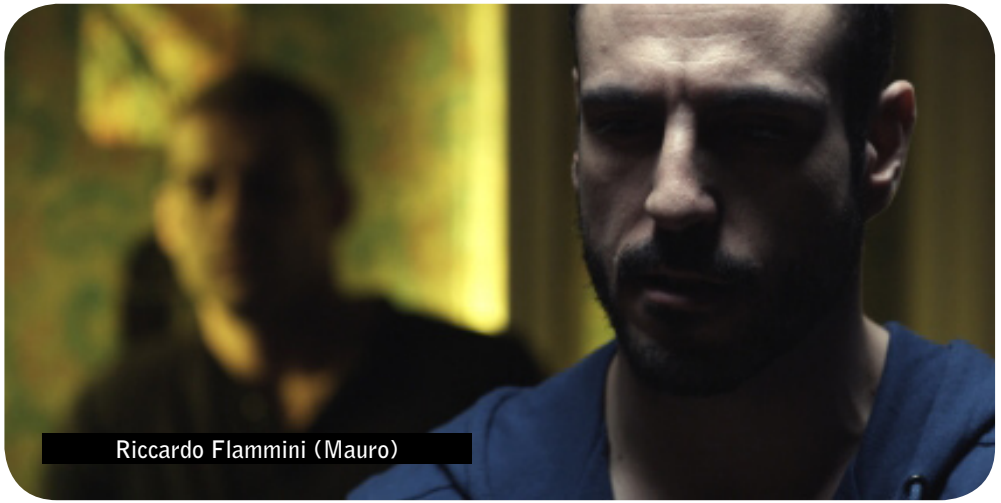
Michele Botrugno: Io interpreto il personaggio di Faustino. È un personaggio cui sono legato perché, al di là del fatto che si tratta del primo lungometraggio cui partecipo, mi ha fatto ricordare il passato. Ho cercato di attingere ai miei amici, conoscenti. La cosa che mi ha sconvolto di più non è stata tanto la psicologia del mio personaggio quanto esteriorizzare a livello fisico la cosa. Quindi tagliarsi i capelli, andare in giro come un coatto vero. Questa è stata la cosa più forte per me a livello emozionale. Però ho tentato di attingere a ciò che avevo visto, a quello che ho vissuto… spero che il risultato sia positivo.

Germano Gentile: Io sono "er Nigger". La costruzione del mio personaggio è andata di pari passo con le prove del nostro trio, composto da Fabio (Gomiero, l'attore interprete di Federico, parte del terzetto di amici; ndr.) e Michele. Seguendo le indicazioni di Daniele e Matteo è stato tutto molto facile. Io non

sono di Roma, sono di Rieti, e quindi al di là del lavoro che ho fatto sul romano, malgrado il mio dialetto sia simile, le differenze si sentono. Quindi, al di là della preparazione delle battute, la preparazione del personaggio mi ha portato a pensare a qualcosa che è abbastanza diverso da quello che sono io realmente. Ho pensato a quale potesse essere il punto più lontano da me e ho seguito questa scia.

Rapporto Confidenziale: Voi siete tutti attori professionisti, tutti impegnati tra teatro, cinema e televisione. Com'è stato trovarsi su un set come quello di "Et in terra pax", dove il vostro apporto è stato fondamentale, cosa che immagino non accada né in televisione né tantomeno nel cinema? Com'è stato poter disporre di una certa libertà nella costruzione dei personaggi ed il poter dialogare in maniera estensiva con i registi?

Maurizio Tesei: Secondo me è quello che dovrebbe accadere sempre. Perché è quello che poi fa la differenza. Ora noi siamo affiatati, ma il nostro affiatamento è nato e cresciuto sul set. La magia di questo set è stata questa: ognuno era libero di creare il suo personaggio ma questa libertà derivava, per me, più dalla fiducia che avevamo dei registi, dell'aiuto regista e di tutta la troupe. Io mi sentivo libero di lasciarmi andare perché sapevo che poi mi avrebbero rimesso in riga. Ci sono stati dei momenti durante le riprese


Riccardo Flammini (Mauro)

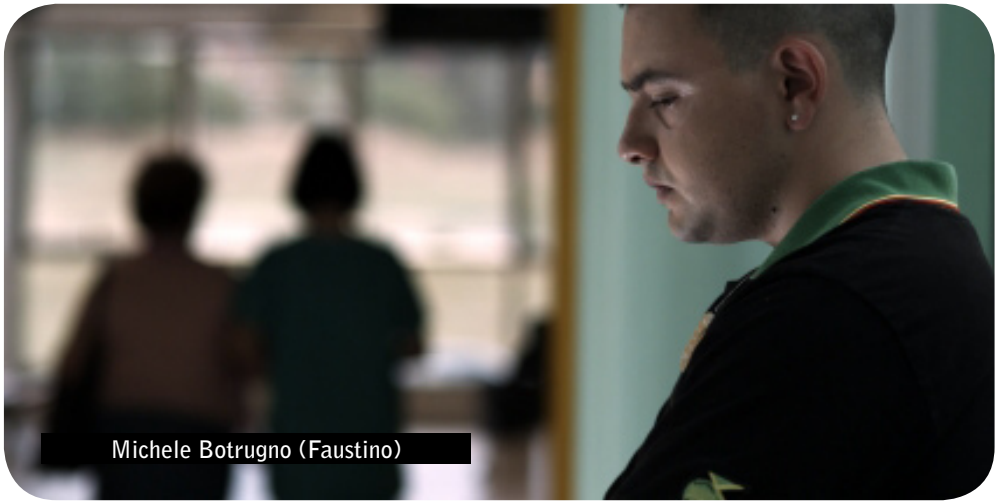
in cui malgrado le difficoltà mi sono sentito tranquillo, perché guidato dalla supervisione della troupe che mi ha aiutato a correggere qualche cavolata; uno di questi momenti è stata durante le riprese della scena finale, che per me è stata la prima scena che ho girato. La differenza tra questo ed un film d'altro tipo sta proprio nella libertà e nella tranquillità nel lasciare lavorare gli attori. Noi, recitando, abbiamo in sostanza portato la verità di ciò che sta dietro ai personaggi. Non è un documentario su una periferia, noi abbiamo recitato, e quello che magicamente esce da questo film è comunque una verità fatta cinema. Questa cosa dovrebbe succedere sempre.

Rapporto Confidenziale: Riccardo, si è parlato prima del fatto che avete avuto diverse settimane di tempo per discutere dei personaggi senza fare prove, che sono state fatte in seguito. Cosa avete potuto portare di vostro nei rispettivi personaggi?

Riccardo Flammini: Per quanto mi riguarda, tutto. Per me è stata una grande gioia. Matteo e Daniele sono stati bravi nel creare questa armonia e ci siamo sentiti tutti molto protetti. È una cosa che ho sentito molto. Si è creata quell'atmosfera che ci ha permesso di lasciarci andare. Io mi sono lasciato andare al mio personaggio. Per cui devo dire che alla fine il risultato c'è, ed è questa la magia. Daniele e Matteo hanno un grande talento: io vengo dal teatro e loro hanno la caratteristica dei grandi Maestri, che hanno la capacità di mettere a loro agio gli attori per dare il massimo. Loro ci hanno messi nelle condizioni di poter dare il massimo e questa è una grande qualità. E per essere un primo film io ho grande stima di loro. Sono sicuro che sentiremo parlare molto di loro.

Michele Botrugno: Io credo che la cosa fondamentale sia stata provare prima delle riprese. Provare, trovare una vera sintonia. La cosa che contraddistingue questo film, come diceva prima Maurizio, da un documentario sulle periferie che mostra i personaggi veri, è che noi siamo attori che recitano. Quindi abbiamo la macchina da presa che è come se esplorasse la nostra solitudine, la nostra noia. Noi con Germano e Fabio Gomiero, l'attore che sta nel nostro trio, abbiamo cercato una fusione, anche se i nostri personaggi sono soli, pur se stanno sempre insieme. E questa cosa non è stata facile perché oltre al rapporto professionale, tra noi c'è anche amicizia e quindi non è stato facile capire questi rapporti.
La magia è proprio quella: non recitare pur recitando. Per me è stato un esperimento riuscitissimo.

Rapporto Confidenziale: Viene da pensare che il fatto che la lavorazione si sia svolta nell'arco di pochi giorni – si parla di tre settimane – vi abbia aiutati nel rimanere ancorati ai vostri personaggi...


Michele Botrugno (Faustino)

Germano Gentile: È stata una cosa molto importante. Facendo molte prove e avendo una confidenza quotidiana con il testo e con il gruppo, una volta che siamo andati a girare, la macchina da presa - che di primo acchito rimane sempre un elemento estraneo - è divenuta quasi un elemento complementare alla scena e non un occhio esterno che guarda. Non c'è stata quindi difficoltà a recitare scene provate così a lungo. Poi noi abbiamo trovato un'alchimia, credo si possa parlare proprio di chimica, che è il rapporto tra noi come attori che poi viene riflessa nei personaggi. Ma poi c'è una sorta di sincerità. È questa che crea questo fraintendimento tra "recitano? Non recitano?". Questa sincerità traspare.

Michele Botrugno: Durante le prove tra noi c'è stato un rapporto onesto. Non ci sono stati problemi a dirci le cose. Non c'è stato il problema di chiedere come porgere una battuta, c'è stata onestà e bravura. Avendo tutti una formazione teatrale, che ci ha fatto fare la famosa gavetta, abbiamo fatto altre cose sul set. Non eravamo solo attori sul set, abbiamo anche fatto altro. Abbiamo avuto modo di confrontarci con tutto il cast tecnico. È stato un bel gioco sia all'esterno che all'interno del film.

Germano Gentile: È stato soprattutto un grande lavoro di squadra. Se il lavoro è riuscito è perché il

rapporto tra attori e registi è stato ottimo e anche con il resto della troupe.

Michele Botrugno: Spesso si pensa che film girati in poco tempo come questo, siano girati in fretta, un po' con approssimazione. In realtà non è stato così: nei 17 giorni di lavorazione abbiamo sempre trovato tutto pronto. Non solo noi, tutti quanti. Noi arrivavamo e le luci erano montate, avevamo una squadra, un'organizzazione che "picchiava" quando stava lì. Una cosa bellissima.

Maurizio Tesei: Tre settimane di lavorazione di cui quella centrale, in cui erano previste tutte riprese esterne, ha piovuto. Quindi un grande elogio va a Davide Manca, il direttore della fotografia, perché uno non può rendersi conto...

Rapporto Confidenziale: Dopo avere potuto godere di tanta libertà, come sarà tornare a lavori in cui questa libertà non sarà altrettanto ampia?

Maurizio Tesei: Io probabilmente sono stato abbastanza fortunato. Una libertà così è rara, forse impossibile, però la mia libertà riesco sempre a trovarla. Sono arrivato su set televisivi dove magari

Germano Gentile (Massimo "Nigger")

nessuno ti conosce, nessuno ti segue, e ho trovato registi con cui era possibile discutere. Diciamo che la propria libertà va sempre ricercata in questo campo.

Riccardo Flammini: Io sono dell'idea che mi riaccadrà in futuro di trovare persone libere come siamo stati noi in questa situazione. Ho notato che nella nuova generazione c'è una grande voglia di fare, una grande voglia di libertà, ed è forse questo il valore aggiunto di chi fa il nostro lavoro. Una persona molto giovane ha voglia di crescere e maturare, di migliorarsi e di essere libera nella sua creatività. Quindi si creeranno altre occasioni, ne sono sicuro.

Michele Botrugno: Io sono più pessimista. Però arriverà il momento, spero, in cui incontrerò registi con cui potrò confrontarmi. Purtroppo molti registi sono abituati, soprattutto nelle fiction, a fare le cose in maniera approssimativa. Quindi io credo sia necessario per un attore capire cosa sta dicendo, perché il suo lavoro è comunicare. Quindi se non capisci cosa dici, questo lavoro non lo puoi fare. Credo sarà molto difficile per me questa libertà. So però anche che stare qui a Venezia è stato il dono più grande e speriamo che la libertà venga.

Germano Gentile: Io non vorrei essere troppo pessimista. Anzi, sono fiducioso perché ci sono registi che lavorano bene, che lavorano con gli attori. Per dirne uno, Daniele Luchetti, con cui di recente ho lavorato al Centro Sperimentale, è uno che lavora molto con gli attori. Quindi non è che non ci sia speranza. Si spera che le nuove generazioni cambino la metodologia di lavoro, però è vero che oggi non ce ne sono molti . Daniele e Matteo sono delle mosche bianche.

Venezia – 5 settembre 2010

La presente intervista è visibile in formato audiovideo al seguente indirizzo
http://www.vimeo.com/15209773
durata 22:31 - by Roberto Rippa e Alessio Galbiati

Intervista al produttore Gianluca Arcopinto

di Alessio Galbiati

Alessio Galbiati: Inizierei quest'intervista proprio dal film che hai qui a Venezia, alle Giornate degli Autori: "Et in terra pax" di Matteo Botrugno e Daniele Coluccini. Mi interessa sapere qual è stato il suo iter produttivo, come sei entrato in contatto con i ragazzi, che noi conosciamo dai loro primi cortometraggi – notati in redazione da Roberto Rippa – e dei quali siamo stati fra i primi estimatori, rimanendo folgorati dal loro stile, corti dai quali si vedevano con chiarezza le loro qualità, una grande forza. Vederli a Venezia è stata per noi un emozione grandissima, come pure il fatto che abbiano incontrato un produttore come te. Insomma, vorrei sapere come li hai incontrati.

Gianluca Arcopinto: Onestamente non conoscevo il loro lavoro. L'incontro è avvenuto attraverso Simone Isola (Kimera Film, produttore di "Et in terra pax"; ndr.), che è stato un allievo dell'allora primo anno del corso di produzione del Centro Sperimentale di Cinematografia. Mi ha portato questa sceneggiatura dicendomi che gli sarebbe piaciuto produrre il film. L'ho letta e l'ho trovata molto interessante, sorprendente per essere stata scritta da esordienti (la sceneggiatura di "Et in terra pax" nasce da un soggetto di Matteo Botrugno ed è firmata, oltre che da Botrugno, da Daniele Coluccini e Andrea Esposito; ndr.). A quel punto Simone mi ha dato i DVD dei loro cortometraggi, che devo dire di aver guardato con grande superficialità perché in quel momento ero già convinto bisognasse osare sulla sceneggiatura. Quindi non sono stato convinto dai lavori precedenti, ma dalla sceneggiatura, cosa che francamente mi capita raramente. È molto più facile che entri in contatto con un regista attraverso i suoi lavori precedenti o una conoscenza personale e poi decida di fare un film, piuttosto che il contrario. Fino a quando ho deciso di aiutare Simone a fare il film, non conoscevo ancora personalmente Matteo e Daniele. Poi, quando insieme a Simone ho capito quali potevano essere le dinamiche per realizzare il film, ho voluto incontrare i due registi per comprendere se fossero o meno intenzionati a collaborare con un produttore come me, che si muove fuori da tutti gli schemi, ma che è comunque un produttore. Ci sono infatti molti registi che, forse a ragione, non ne possono talmente più della produzione istituzionale da decidere di non provare nemmeno ad entrare in contatto con questo tipo di professionalità. Io non sono un produttore come possono essere altri in Italia, ma non sono nemmeno completamente fuori dai giochi.
Ci siamo incontrati ed ho capito che loro volevano comunque fare il film e che sarebbero stati contenti di avere il mio aiuto. A quel punto abbiamo deciso di fare il lungometraggio tentando di seguire tutte le strade per fare un film di "sistema", quindi siamo andati al Ministero, abbiamo parlato con la Rai… però ci siamo tenuti pronti ad un piano B che ci consentisse di realizzarlo a prescindere dalle risposte negative; siccome sono arrivate risposte negative, abbiamo attuato il piano B ed abbiamo fatto il film.

Lo abbiamo realizzato in una maniera piuttosto semplice: ho trovato il modo di indebitarmi ulteriormente, rispetto a quanto non sia già, per raccogliere i liquidi per fare il film e per dare un minimo di riconoscimento al lavoro di tutte le persone che hanno reso possibile "Et in terra pax". La Kimera Film di Simone Isola ha gestito l'operazione prendendosi carico di molto lavoro, per il momento non ancora retribuito.

Alessio Galbiati: Ieri all'incontro con il pubblico seguito all'anteprima del film (8 settembre 2010; ndr.), hai parlato esplicitamente anche di quello che hai accennato ora, ossia delle difficoltà di molti registi nel produrre cinema, della ritrosia nel cercare la figura del produttore e le sue logiche – ed è proprio questo quel tipo di cinema che trattiamo con maggiore frequenza su Rapporto Confidenziale. Potresti illustrarci quali sono le dinamiche per arrivare a produrre un film, quali sono i passaggi, le dinamiche per finanziarlo? Quali sono state, nel caso di "Et in terra pax", le dinamiche che vi hanno portato a realizzarlo seguendo il piano B?

Gianluca Arcopinto: Con Simone abbiamo capito quando il film doveva essere girato, ed essendo gran parte della troupe impegnata con i corsi del Centro Sperimentale, il tempo giusto per le riprese era durante il mese di settembre, da metà settembre in poi.
Poi abbiamo valutato quale fossa la soglia economica minima. Una volta capito che sarebbe stato possibile raggiungere questa soglia minima entro settembre, abbiamo provato a realizzare il piano A.
Abbiamo fatto la domanda di finanziamento al Ministero, ed io ho provato a parlare del film in Rai. Sia la risposta del Ministero che quella della Rai sono arrivate quando oramai avevamo già iniziato le riprese, quando già ci eravamo messi a lavorare con le modalità ed i tempi del piano B, che a quel punto è stato il metodo che abbiamo forzatamente scelto per realizzare "Et in terra pax".

Alessio Galbiati: Nell'incontro col pubblico hai detto che è la prima volta che ti capita di vedere che gli studenti di un intero anno del Centro Sperimentale costituiscono una società per realizzare un lungometraggio. Volevo capire la tua valutazione dell'accaduto, se pensi che questa modalità possa essere una delle soluzioni possibili per muoversi nel panorama cinematografico italiano. Se riuscire a costituire una società, una squadra di lavoro così forte e coesa, composta da persone che hanno tutte un unico obiettivo, fare il cinema, non sia una condizione importante per provare ad andare avanti; se non ritieni che l'atomizzazione delle persone, l'individualismo che comunque muove il singolo sceneggiatore, regista o attore, non sia in ultima analisi una, al di là dei limiti economici e di sistema, una delle cause dei problemi del cinema italiano contemporaneo?

Gianluca Arcopinto: Sono molti anni che penso che uno dei ruoli principali delle scuole di cinema sia quello di aiutare ad incanalare gli entusiasmi in una forza sola.

In Italia non c'è mai stata una scuola dalla quale sia uscito un modo di fare cinema come scuola. Forse solo l'esperienza della Gaumont è stata in grado di farlo, pure se col tempo è andata frastagliandosi nei risultati, ma in quei due-tre anni di esperienza sono usciti tanti registi e produttori. "Il" produttore direi, perché da quel percorso è nato Domenico Procacci, ma poi pure Piccioni, Grimaldi, Carlei, come pure sceneggiatori e così via… Tutte persone, e professionalità, riconducibili alla scuola Gaumont…
Questo al Centro Sperimentale non è mai successo, in nessuna stagione.

Insegnare è per me l'attività più entusiasmante. Insegno al Csc dal 1991, tranne un momento in cui, dal 1994 al 2000, per alternanze di governo e di legami del Centro col mondo della politica (io non sono però riconducibile ad alcuna fazione, pur essendo molto schierato), sono stato messo fuori… Insomma, da quando insegno al Centro ho sempre provato a spingere gli allievi ad unirsi e farsi forza. Ad esempio la Indigo Film di Nicola Giuliano e Francesca Cima nasce per certi versi da un mio input, quatto dei fondatori su sei erano infatti studenti del mio corso, che per certi versi è stato mitico.

Ritengo che questa sia una strada che porta a dei risultati. Credo che il grande vantaggio di situazioni come quelle di una scuola è che hai 20, 30, 40 persone che sognano e vogliono fare cinema. Se tu riesci a metterle insieme, anche trasversalmente, e quindi non solo quelli impegnati nella produzione ma pure gli altri, questi si aiuteranno e si proteggeranno a vicenda.

Io oltre ad aver fatto esordire tanti registi, ho fatto debuttare tanti direttori della fotografia, tanti tecnici. Credo che il modo migliore di collaborare sia tra simili. Non ho mai voluto cedere all'equazione che prevede il mettere accanto al regista esordiente il direttore della fotografia con esperienza, che è una cosa che può funzionare in linea di principio, ma che non è corretta. Io preferisco una vicinanza anche anagrafica, posto che qualunque direttore della fotografia esordiente ha più esperienza di un regista esordiente. Se si riuscisse a convogliare fra loro tante professionalità che hanno voglia di fare, di andare avanti, che nei primi anni possono aiutarsi a vicenda – magari coinvolgendosi reciprocamente in altri progetti – senz'altro le cose andrebbero un po' meglio.

Questa notte ho fatto mente locale sulla mia esperienza dentro al Centro Sperimentale di Cinematografia – dapprima da allievo, passando al consiglio di amministrazione, diventando quindi docente, produttore esecutivo. Al Centro sono entrato nel 1983 e praticamente non ne sono mai uscito. Dal 1983 non era mai successo, e non era mai successo nemmeno prima, .che gran parte di una classe costituisse una società per fare un film, riuscendo a realizzarlo davvero questo film.

Ci sarebbe da interrogarsi però sul ruolo del Centro Sperimentale in una esperienza del genere, perché il sogno sarebbe quello che il Centro Sperimentale spalleggiasse una produzione che avviene con queste modalità, ma qui si entra in una delle tante storture di questo paese. Dal momento che il centro si è dotato di una società di produzione interna, che ragiona un po' come una società di produzione "normale", non riesce a ragionare nella maniera che io riterrei più opportuna. Con il Centro, per "Et in terra pax", non c'è stato alcun rapporto istituzionale e niente è stato fatto grazie a loro, tant'è vero che ieri alla proiezione il Centro Sperimentale non c'era nessuno di loro.

Alessio Galbiati: Ora sei a Venezia con "Et in terra pax", mentre il mese scorso eri a Locarno con "Pietro" di Daniele Gaglianone, due film diversi. Qui a Venezia hai due esordienti, mentre Gaglianone ha realizzato con te la quasi totalità dei suoi film…

Gianluca Arcopinto: Da quando ha esordito nel lungometraggio, direi proprio tutti. Con "Pietro" è giunto al suo terzo lungo ("I nostri anni" del 2001 e "Nemmeno il destino" del 2004; ndr.), realizzandoli tutti con me, come pure il documentario "Rata nece biti!" (2008; ndr.) – anch'esso lungo.

Alessio Galbiati: Dalla visione dei due film traspare una comune visione dell'Italia contemporanea, o comunque una narrazione assai prossima, contrapposta a quella alto borghese dei "figli di papà" con le sue storie ambientate in appartamenti meravigliosi, che narra di posticce vicende dolorose. La domanda è: consideri questi due film come un qualcosa di vicino l'uno all'altro, sono cioè un tuo discorso sul cinema italiano di oggi oppure ogni film rappresenta sempre una casualità? Detto in altri termini: Arcopinto è un produttore-autore?

Gianluca Arcopinto: In maniera estremamente presuntuosa ho sempre pensato che il produttore in realtà sia un intellettuale e che dunque invariabilmente intervenga sempre nelle scelte. Interviene nella vita di un film, scegliendo sempre cosa fare e cosa non fare, quindi con un peso sempre importante. Chiaramente dal punto di vista dell'istinto sono molto più interessato al mondo raccontato da "Pietro" e da "Et in terra pax" che non al mondo raccontato dai film di, tanto per fare due nomi, Ozpetek o Muccino, due registi che stimo in maniera diversa, ma che non penso siano il male del cinema italiano. Il male del cinema italiano sta da altre parti.
C'è anche però da aggiungere un'altra cosa: obiettivamente è difficile che chi vuole raccontare "l'altra parte" venga da me. Io non li cerco ma nemmeno loro cercano me. Siccome molti miei film sono questo, sono cioè i pescatori di "Tornando a casa", gli albanesi di "Saimir", sono i pastori di Mereu… si pensa che Arcopinto tratti unicamente un certo tipo di storie e di realtà. È vero però che a me piacerebbe fare ogni tanto una commedia, mi piacerebbe anche indagare "l'altra parte", solo che mi capita molto raramente di poter realizzare quest'altro tipo di cinema.
In fondo faccio un cinema che è molto limitato e molto limitante. Quindi chi vuole spaziare non mi

prende in considerazione, è normale.

Alessio Galbiati: Viene quasi da definire mitica l'esperienza che hai avuto con la Pablo film, cioè un tentativo di agire nel settore più complicato, quello della distribuzione. Cosa pensi di fare ora? Qual è la situazione e quali pensi possano essere gli spiragli per cambiare qualcosa? Non ritieni che la rete, il web, possa in un qualche modo aiutare il cinema a circolare, ad essere visto presso un numero maggiore di persone?

Gianluca Arcopinto: È importante da tutti i punti di vista che esista la rete. Credo sia importante ragionare sui modi in cui la rete possa far circolare i film ma c'è, però, un enorme problema di fondo che dovrà essere in qualche modo risolto. Per fare un film, anche il più piccolo, c'è bisogno di denaro e per fare in modo che chi ha fatto un film possa fare anche il successivo, l'obiettivo deve essere quello di raggiungere almeno il pareggio di bilancio, più uno. È fondamentale avere come obiettivo quello di arrivare a quel risultato.

La rete oggi è una giungla. Non sono i prodotti di cui stiamo parlando quelli che arrivano a trovare denaro sulla rete. Sicuramente la rete è però già da tempo una valvola di sfogo non indifferente. Provocatoriamente sto lavorando da qualche tempo all'ipotesi di far vedere direttamente i film sul web gratis, ma in maniera però corretta. Vorrei aprire una sorta di cinema virtuale in cui si va gratis, però con alle spalle un discorso molto più complicato che strutturi questa concretizzazione come un percorso che porti ad altro, che la visione gratuita sia uno strumento per un qualcosa di successivo e non un fine.

Alla domanda invece su cosa succede a livello distributivo e quali sono le vie d'uscita io credo che non vi siano soluzioni. Credo che dobbiamo essere tutti estremamente consapevoli che la guerra è persa, e che ogni giorno che passa è ancora più persa.
Detto questo, io continuo a pensare che è necessario continuare a fare il cinema che ha perso la guerra e credo che sia necessario trovare nelle macerie di questa guerra un sistema per andare a trovare i talenti del dopoguerra: Ribadisco: di una guerra perduta.

L'Italia è un Paese che ha perso molto guerre, che ha attraversato molti dopoguerra, ma questo, a differenza degli altri, non ha alcun aiuto e soprattutto non ha un orizzonte (???). In questo momento non c'è alcun futuro per questo tipo di cinema. Però credo che bisogna continuare ad insistere e non escludo che con qualche film tornerò ad inventarmi qualcosa a livello distributivo. Non lo farò più in maniera sistematica perché non ci sono più gli estremi per farlo ma, per esempio, se "Et in terra pax" non trovasse uno sbocco distributivo ordinario, sarò io stesso a trovarglielo e costruirglielo; esistono ancora dei cinema che possono proiettare i film ma in un'epoca in cui si vedono i film sui telefonini, si scaricano film che si vedono male e si sentono peggio, io penso che bisognerà pure oltrepassare alcuni formalismi ed inventarsi percorsi nuovi… È chiaro che il sogno è quello di fare film in pellicola che si vedano con una buona immagine ed un buon audio però, se l'unica strada per fare questo vuol dire diventare invisibili… Se pensi a un territorio come il Salento, dove da Lecce a Leuca si contano solo tre schermi… Allora io sono disposto a portare i film nelle biblioteche, negli atrii dei musei, perché comunque la forza che ancora ha questo tipo di cinema, anche se l'istituzione ci dice il contrario, è che esistono ancora persone che lo vogliono vedere. Il problema è che, nella stragrande maggioranza d'Italia, non si sa più che questo tipo di cinema esiste ancora. Se non ci fosse qualcuno che lavora per far sapere dell'esistenza di questo cinema, che ci gioca, allora tutto sarebbe perduto.

Detto questo, io non sono per niente fiducioso. Io sono terrorizzato dall'epoca che viviamo, non solo rispetto al cinema, ma su tutto. Sono consapevole che i miei tre figli non hanno un futuro, ma la necessità è che comunque si faccia in modo che anche un bambino di otto anni possa avere un futuro che in questo momento non ha. C'è gente che a trent'anni già non ha più futuro, a vent'anni non ha più un futuro, a otto anni non ha più un futuro.

I problemi sono ben più grandi di quelli legati al cinema; ho sempre pensato che il cinema sia una cosa importante e vitale, però c'è molto altro di ben più preoccupante.

Alessio Galbiati: Il cinema in fondo vive le stesse dinamiche di tutto il resto. Forse non è un caso che ci troviamo a fare questa intervista di fronte alle rovine ed al cratere della "cricca"… i lavori sospesi per il nuovo palazzo del cinema…

Venezia, 9 settembre 2010

La presente intervista è visibile in formato audiovideo al seguente indirizzo
http://www.vimeo.com/15176734
durata 22:31 - by Roberto Rippa e Alessio Galbiati

Gianluca Arcopinto Filmgrafia

[p] : produttore
[pe] : produttore esecutivo
[cp] : coproduttore
[lp] : line producer

2010

Et in terra pax [p]
di Matteo Botrugno e Daniele Coluccini (opera prima)

La città invisibile [pe]
di Giuseppe Tandoi (opera prima)

Notizie degli scavi [p]
di Emidio Greco

Pietro [p]
di Daniele Gaglianone

Tarda estate [p]
di Antonio Di Trapani e Marco De Angelis (opera prima)

2009

La prima linea [pe]
di Renato De Maria

Mille giorni di Vito [doc] [p]
di Elisabetta Pandimiglio

Sogno il mondo il Venerdì [p]
di Pasquale Marrazzo

2008

Non lo so [p]
di Alessandro Di Felice e Cristiano Di Felice (opera prima)

Rata nece biti! [doc] [p]
di Daniele Gaglianone

Sonetáula [p]
di Salvatore Mereu

Tutto torna [p]
di Enrico Pitzianti

2007

Taccone - Fuga in salita [doc] [p]
di César Augusto Meneghetti e Elisabetta Pandimiglio

2006

Bambini [p]
di Alessio Maria Federici, Peter Marcias, Andrea Burrafato e Michele Rho

2005

C'è un posto in Italia [doc] [p]
di Corso Salani

Craj - Domani [doc] [p]
di Davide Marengo (opera prima)

La persona di Leo N. [doc] [p]
di Alberto Vendemmiati

Nessun messaggio in segreteria [p]
di Paolo Genovese e Luca Miniero

Nichi [doc]
di Gianluca Arcopinto [p]

2004

Forse sì... Forse no... [p]
di Stefano Chiantini (opera prima)

L'unica testimone [p]
di Francesca Romana Del Sette

Motoboy [doc] [p]
di César Augusto Meneghetti e Elisabetta Pandimiglio

Movimenti [p]
di Serafino Murri e Claudio Fausti (opera prima)

Saimir [p]
di Francesco Munzi (opera prima)

Sogni di cuoio [doc] [p]
di César Augusto Meneghetti e Elisabetta Pandimiglio

2003

Ballo a tre passi [p]
di Salvatore Mereu

Nemmeno il destino [p]
di Daniele Gaglianone

Palabras [p]
di Corso Salani

2002

Cecilia [p]
di Antonio Morabito (opera prima)

E.A.M. - Estranei alla Massa [doc] [p]
di Vincenzo Marra

Pesci combattenti [doc] [p]
di Daniele Di Biasio e Andrea D'Ambrosio

Piovono mucche [p]
di Luca Vendruscolo (opera prima)

Vecchie [p]
di Daniele Segre

2001

Domenica [p]
di Wilma Labate

Giravolte [p]
di Carola Spadoni (opera prima)

Figli/Hijos [pe]
di Marco Bechis

Delitto sul Po [p]
di Antonio Rezza e Flavia Mastrella

Incantesimo napoletano [p]
di Paolo Genovese e Luca Miniero (opera prima)

2000

Fuori di me [p]
di Gianni Zanasi

Girotondo, giro attorno al mondo [p]
di Davide Manuli

Grazie novellino [doc] [p]
di Gianluca Arcopinto

I nostri anni [p]
di Daniele Gaglianone (opera prima)

Sangue Vivo [pa]
di Edoardo Winspeare

Occidente [p]
di Corso Salani

Sono positivo [p]
di Cristiano Bortone

1999

Come te nessuno mai [pe]
di Gabriele Muccino

Un amore [p]
di Gianluca Maria Tavarelli

Piccole cose di valore non quantificabile [p]
di Paolo Genovese e Luca Miniero (opera prima)

Senso unico [cp]
di Aditya Bhattacharya

1998

Ecco fatto [p]
di Gabriele Muccino (opera prima)

Interferenze [p]
di Cesar Augusto Meneghetti e Elisabetta Pandimiglio

1997

Cosa c'entra con l'amore [p]
di Marco Speroni

1996

Baci proibiti [p]
di Francesco Miccichè (opera prima)

Il caricatore [p]
di Eugenio Cappuccio, Massimo Gaudioso e Fabio Nunziata (opera prima)

1995

Pugili [p]
di Lino Capolicchio

BSR: The Trash Movie [cp]
di Miki Emmerich (opera prima)

Il cielo è sempre più blu [lp]
di Antonello Grimaldi

Sayariy [doc] [pe]
di Mela Márquez (opera prima)

1994

Nella mischia [p]
di Gianni Zanasi (opera prima)

1992

Burattini! [doc] [p]
di Stefano Landini

Dall'altra parte del mondo [p]
di Arnaldo Catinari

El infierno prometido [pe]
di Juan Manuel Chumilla (opera prima)

Non ho parole [p]
di Pasquale Misuraca

1989

W Verde [p]
di Ennio Marzocchini (opera prima)

REGIA

2007 - **Angeli distratti** [doc]
2005 - **Nichi** [doc]
2000 - **Grazie novellino** [doc]

NOMADICA
festival de cine y de las artes

3

Nomádica y América Latina

Comenzando la primera semana de noviembre de 2010, Nomádica continuará su viaje a través de América Latina desde la ciudad de México con dirección al sur del continente.

Estamos llevando a cabo un intenso trabajo con los centros de interés cultural de América Latina, para que funjan como centros neurálgicos con la posibilidad de que acojan la muestra de producciones de bajo presupuesto del cine independiente europeo así como sus pares latinoaméricanos de países como México, Ecuador, Argentina, Uruguay y Bolivia.

NOMADICAMEX

Nos encontramos en una fase de investigación, buscando a los actores que puedan apoyar este proyecto.Consideramos que para esta plataforma cooparticipativa es necesario entablar un diálogo entre Europa y América Latina, convencidos de la existencia de las relaciones profundas y muchas veces ocultas que enmarcan a ambas realidades.

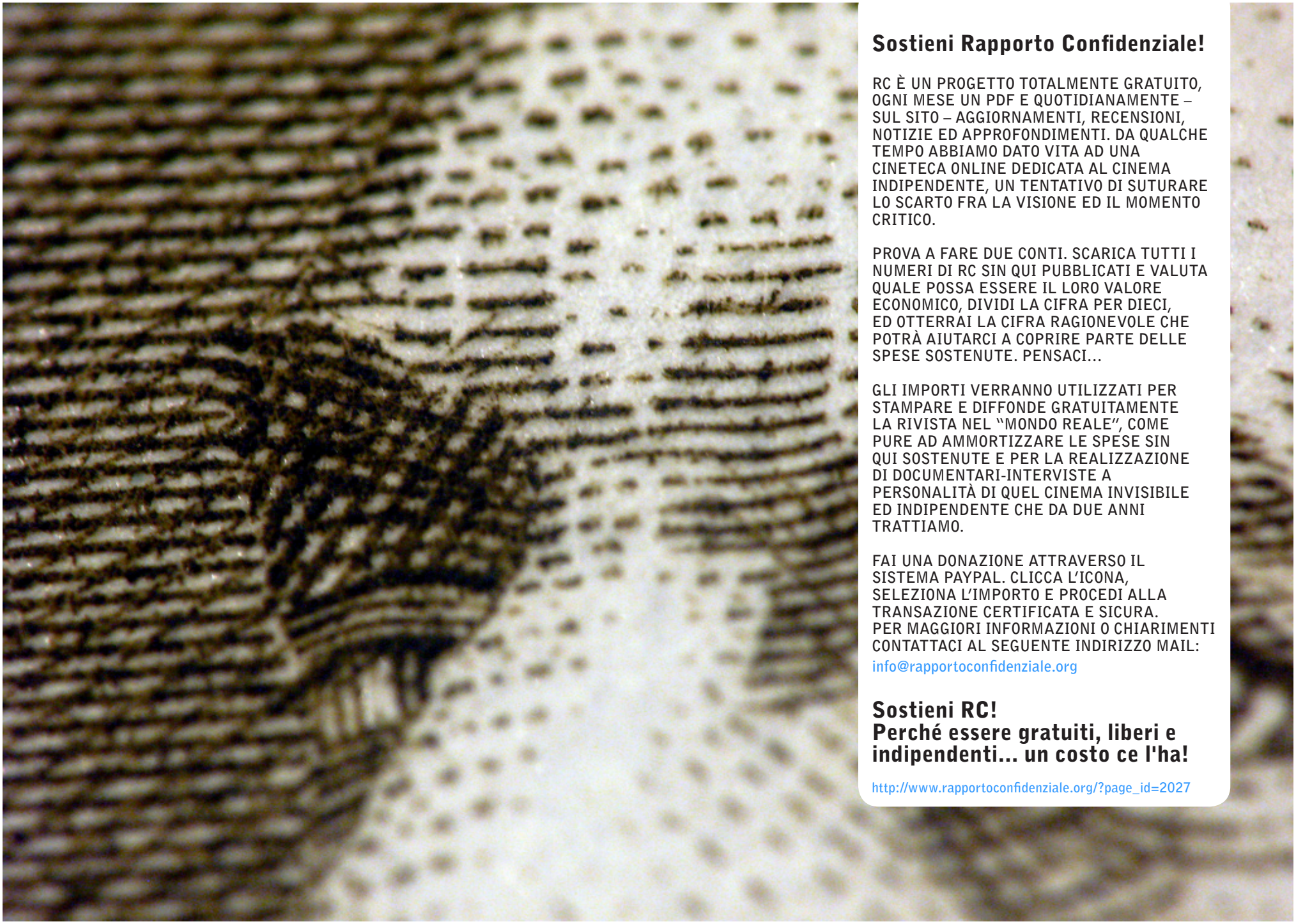
Nomádica plantea que los viajes a través de los países latinoamericanos sean acompañados por algunos cineastas, independientemente del equipo encargado de las proyecciones y la investigación. Esta dinámica tendrá diferentes objetivos, entre los que destacan la filmación de road movies que divulguen la realidad social de las zonas visitadas, y el entretejido del mismo proyecto. Creemos que será de gran importancia generar un documental experimental, un ensamble formado a partir los capturado por los cineastas, artistas cinéticos e investigadores que participen durante la travesía. En esta etapa del proyecto Nomádica invitaría a otras instancias a participar en la cooproducción de estos documentos visuales.

A lo largo del proyecto se incolucrarán a diversas culturas y visiones del mundo, a través de sus sujetos, gente de a pie, directores, artistas visuales, profesionistas, para generar el intercambio deseado y enriquecer culturalmente a ambos límites del Atlántico.

www.nomadica.eu | mexico@nomadica.eu | info@nomadica.eu

SEIZE THE TIME (Afferra il tempo)

Cofanetto dvd+libro con il lavoro di Antonello Branca.
Prodotto da Kiwido – Federico Carra Editore, nella collana SERIE K.
Libro Fotografico: 64 pag (180×120mm) • Dvd: Dual Layer, 140 minuti • Audio: english • Sottotitoli: italiano, français • Regione: 0
Extra: WHAT'S HAPPENING? di Antonello Branca • Italia/1967 • 50′
La Beat Generation, la Pop Art, il Vietnam, il clima che ha originato i movimenti anni '70.
Libro+Dvd Prezzo: 19 euro | Isbn: 978-88-903747-7-7
www.kiwido.it/dvd/scheda.asp?id=34



Sostieni Rapporto Confidenziale!

RC È UN PROGETTO TOTALMENTE GRATUITO, OGNI MESE UN PDF E QUOTIDIANAMENTE – SUL SITO – AGGIORNAMENTI, RECENSIONI, NOTIZIE ED APPROFONDIMENTI. DA QUALCHE TEMPO ABBIAMO DATO VITA AD UNA CINETECA ONLINE DEDICATA AL CINEMA INDIPENDENTE, UN TENTATIVO DI SUTURARE LO SCARTO FRA LA VISIONE ED IL MOMENTO CRITICO.

PROVA A FARE DUE CONTI. SCARICA TUTTI I NUMERI DI RC SIN QUI PUBBLICATI E VALUTA QUALE POSSA ESSERE IL LORO VALORE ECONOMICO, DIVIDI LA CIFRA PER DIECI, ED OTTERRAI LA CIFRA RAGIONEVOLE CHE POTRÀ AIUTARCI A COPRIRE PARTE DELLE SPESE SOSTENUTE. PENSACI...

GLI IMPORTI VERRANNO UTILIZZATI PER STAMPARE E DIFFONDE GRATUITAMENTE LA RIVISTA NEL "MONDO REALE", COME PURE AD AMMORTIZZARE LE SPESE SIN QUI SOSTENUTE E PER LA REALIZZAZIONE DI DOCUMENTARI-INTERVISTE A PERSONALITÀ DI QUEL CINEMA INVISIBILE ED INDIPENDENTE CHE DA DUE ANNI TRATTIAMO.

FAI UNA DONAZIONE ATTRAVERSO IL SISTEMA PAYPAL. CLICCA L'ICONA, SELEZIONA L'IMPORTO E PROCEDI ALLA TRANSAZIONE CERTIFICATA E SICURA.
PER MAGGIORI INFORMAZIONI O CHIARIMENTI CONTATTACI AL SEGUENTE INDIRIZZO MAIL:
info@rapportoconfidenziale.org

Sostieni RC!
Perché essere gratuiti, liberi e indipendenti... un costo ce l'ha!

http://www.rapportoconfidenziale.org/?page_id=2027

www.vimeo.com/channels/cineteca
CINETECA
ARCHIVIO DIGITALE DI CINEMATOGRAFIA INDIPENDENTE.
a cura di Rapporto Confidenziale. rivista digitale di cultura cinematografica
«Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo un giorno approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano».
Paul Valéry, Pièces sur l'art, Paris 1934, p. 105.
www.vimeo.com/channels/cineteca

CATALOGO

Il Quinto Stato (città dolente)

di Alessio Galbiati (Italia/2010)
durata: 5'17"

vimeo.com/11540252

TreQuarti

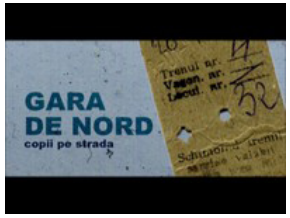
di Roberto Longo (Italia/2009)
durata: 75'

vimeo.com/11418769

Pasolini requiem

di Mario Verger (Italia/2009)
durata: 5'09"

vimeo.com/10302185



Gara de Nord_copii Pe Strada

di Antonio Martino (Italia/2006)
durata: 25'18"

vimeo.com/10274276

the earth in the air

di Jared Hogan (USA/2008)
durata: 14'50"

vimeo.com/9683140

Scerbanenco, Milano, Pinketts

di Alessio Galbiati (Italia/2010)
durata: 31'20"

vimeo.com/9316667

Sarajevo some other city

di Bennet Pimpinella (Italia/2007)
durata: 9'03"

vimeo.com/5783555

Rikshawala

di Tom Stoddart (UK/2009)
durata: 8'36"

vimeo.com/8593278

'a suppa 'e latte

di Ivan Talarico (Italia/2006)
durata: 31'23"

vimeo.com/8396020

Solo limoni

di Giacomo Verde (Italia/2001)
durata: 45'16"

vimeo.com/7666607

Augusto Tretti e la resistenza

di L. Andreoli e S. Wiel (Italia/1995)
durata: 58'29"

vimeo.com/6976410

Rapporto Confidenziale - rivista digitale di cultura cinematografica è rilasciato con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia.

Ogni volta che usi o distribuisci quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza. In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza. Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.

Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it

Sei libero di
riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera.

Alle seguenti condizioni
Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino te o il modo in cui tu usi l'opera.
Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.
Non opere derivate. Non puoi alterare o trasformare quest'opera, ne' usarla per crearne un'altra.