



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
ISTITUTO SUPERIORE
REGIONALE ETNOGRAFICO

ISIDEAL
festival di cinema del reale
IV edizione

nuoro, 7 — 12 maggio 2019
sguardi sul mediterraneo
catalogo // catalogue





REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
ISTITUTO SUPERIORE
REGIONALE ETNOGRAFICO

nuoro, 7 – 12 maggio 2019
sguardi sul mediterraneo
catalogo / catalogue

ISIDEAL

festival di cinema del reale
IV edizione

ISRE	Istituto Superiore Regionale Etnografico Via Papandrea, 6 08100 – Nuoro tel. 0784 242900
presidente	Giuseppe Matteo Pirisi
consiglieri d'amministrazione	Antonello Mercurio, Andrea Soddu
comitato tecnico scientifico	Ugo Collu, Attilio Mastino, Felice Tiragallo
direttore generale	Manuel Delogu
direttore tecnico scientifico	Antonio Deias
direttore amministrativo	Marcello Mele
direttore artistico isreal	Alessandro Stellino
supervisione generale	Manuel Delogu, Antonio Deias, Ignazio Figus
coordinamento amministrativo e contabile	Marcello Mele, Francesca Cappai, Marilena Denti, Natalia Cirene, Giovanni Luca Piras
comitato di selezione	Alberto Diana, Ludovica Fales, Simone Moraldi, Daniela Persico, Alessandro Stellino
curatela catalogo	Alessandro Stellino
redazione testi	Alberto Diana, Daniela Persico, Alessandro Stellino
movimento film e proiezioni	Giada Divulsi, Cesare Lombardo, Antonio Marcovecchio
viaggi e ospitalità	Gian Luca Cidda, Carlotta Lucato, Pietro Luigi Sanna, Francesca Savona, Veronica Satta, Massimiliano Serra
segreteria	Maria Luisa Careddu, Ignazio Caggiu, Edoardo Cattina, Natalia Cirene, Anna Goddi, Raffaele Pichereddu
fotografia	Giulia Camba
esecuzione contabile e fiscale, biglietteria	Ivan Costa, Ferdinando Cabras
allestimenti espositivi	Settore Musei ISRE
sottotitolazioni e traduzioni	Arianna Introini, Ludovica Fales, Carla Scura, SubHumans, SUB-TI Ltd.
ufficio stampa	Maria Annunziata Giannotti, Guido Garau
progetto grafico	Attilio Baghino
stampa	Nuove Grafiche Puddu
sito web	Pietro Soddu

Si ringraziano i volontari e quanti hanno contribuito alla realizzazione del Festival.
Un particolare ringraziamento alla Fondazione di Sardegna

5 Un ponte per il futuro / A bridge to the future

Giuseppe Matteo Pirisi

7 Cinema della rivelazione / Cinema of revelation

Alessandro Stellino

CONCORSO INTERNAZIONALE / INTERNATIONAL COMPETITION

10 Giurie del concorso internazionale / International competition juries

12 À Mansourah, tu nous as séparés

14 Carelia. Internacional con monumento

16 De los nombres de las cabras

18 Honeyland

20 Kabul, City in the Wind

22 La strada per le montagne

24 Sangre

26 Tourneur

28 Zagros

FUORI CONCORSO / OUT OF COMPETITION

32 Climbing the Elixir

34 Gulyabani

36 Piove deserto

38 Sa femina accabadora

40 Il sottosopra

ROBERTO MINERVINI / IL MONDO IN FIAMME / A WORLD ON FIRE

45 Il cinema come catarsi / Cinema as catharsis

Intervista a / Interview with / Roberto Minervini

Alessandro Stellino

62 The Passage

64 Low Tide

66 Stop the Pounding Heart

68 Louisiana (The Other Side)

70 What You Gonna Do When the World's on Fire?

CLAIRE SIMON / GEOGRAFIE UMANE / HUMAN GEOGRAPHIES

75 Le regole del gioco / The rules of the game

Quattro film di / Four films by / Claire Simon

Daniela Persico

78 Récréations

80 800 Kilomètres de différence

82 Le concours

70 Premières solitudes

CAMILO RESTREPO / SEGNI DI GUERRA / SIGNS OF WAR

89 Tracce di un altrove cinematografico / Traces of a cinematic elsewhere
Cinque corti di / Five shorts by / Camilo Restrepo

Alberto Diana

92 Tropic Pocket

94 Como crece la sombra cuando el sol declina

96 La impresión de una guerra

98 Cilaos

100 La Bouche

FILM COMMITMENT

105 Difendere la posizione, fare cinema / To keep the position, to make movies
Alessandro Stellino

107 Per un sogno sostenibile / For a sustainable dream

Nevina Satta

SCUOLE DI CINEMA / FILM SCHOOLS

110 Cocon

111 Franziskanerkloster

112 Grand Hotel

113 Il vicino

TERRITORI VIVENTI / LIVING TERRITORIES

116 Ausonia

117 Imbustai bentu

118 Le tessere perdute

119 Sono schizzato

INCONTRI E PRESENTAZIONI / MEETINGS AND PRESENTATIONS

122 Il Vesuvio Universale

123 La passione del reale

124 L'invenzione del reale

125 S'orchestra in limba

un ponte per il futuro / / a bridge to the future

Giuseppe Matteo Pirisi /
presidente dell'I.S.R.E. / president of I.S.R.E.

Con la quarta edizione di IsReal, e la terza della mia presidenza, è lecito tirare le somme di un evento che, in pochissimo tempo, ha saputo ritagliarsi uno spazio di primo piano nel panorama internazionale dei festival a tematica documentaria. Ne sono concreta testimonianza l'attenzione riservata all'evento dalla stampa e da un pubblico sempre in crescita, e la caratura degli ospiti che, di volta in volta, si alternano sul palcoscenico della manifestazione.

Chi mi ha preceduto ha avuto l'intuizione di riformulare in senso moderno lo spazio che l'I.S.R.E. ha dedicato per un trentennio al cinema etnografico e allo studio dell'antropologia visuale grazie al SIEFF (Sardinia International Ethnographic Film Festival), per tracciare una nuova mappa delle pratiche documentarie e alle sue ibridazioni contemporanee, senza per questo trascurare l'orientamento di partenza e la missione dell'Istituto. Nell'ultimo triennio abbiamo lavorato affinché le basi di partenza divenissero più solide, permettendo al progetto di espletare al meglio le proprie potenzialità, grazie anche al contributo della Fondazione Sardegna Film Commission e della Fondazione di Sardegna. E grazie alla maestria del nostro Direttore Artistico Alessandro Stellino e dei suoi collaboratori, supportato dal lavoro e dalla alta professionalità e spirito di abnegazione e di squadra del personale dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico.

IWith the fourth edition of IsReal and the third in as many years of my presidency it is legitimate to sum up an event that, in a very short time, has been able to carve out a prominent space among international documentary festivals. This is witnessed by an ever growing public, the attention given to the event by the press and the relevance of the guests who took part to the screening program.

The director who preceded me had the intuition to reinvent in a modern sense the space that the I.S.R.E. had dedicated for thirty years to ethnographic cinema and to the study of visual anthropology with the SIEFF (Sardinia International Ethnographic Film Festival), and to trace a new map of documentary practices and its contemporary hybridizations, without neglecting the starting point and the mission of the Institute. In the last three-year period we worked to ensure that the bases set up at the start became more solid, allowing the project to fulfill its potential as best as possible, thanks also to the contribution of the Sardegna Film Commission and Fondazione di Sardegna. And thanks to the skill of our Artistic Director Alessandro Stellino and his collaborators, supported in their work by the professionalism and the spirit of abnegation of the whole staff of the Istituto Superiore Regionale Etnografico.

Over thirty films are scheduled this year, representing a cross-section of the international documentary

Oltre trenta i film in programma quest'anno, a rappresentare uno spaccato di qualità del panorama documentario internazionale, con particolare attenzione alle opere realizzate nell'area del bacino del Mediterraneo. 9 i film in concorso che testimoniano di usi e tradizioni, modi di vivere e trasformazioni di un'Europa attraversata da tensioni profonde, stravolgimenti politici e migrazioni. Il "cinema del reale" ne ridisegna continuamente la mappa, a dimostrazione che la pratica documentaria continua a essere arte al tempo presente, terminale nervoso di mutazioni in atto di un mondo in perenne divenire.

Ma non c'è solo l'Europa nel mirino del festival: grazie alla presenza di Roberto Minervini, si getta uno sguardo oltre oceano, verso quegli Stati Uniti che stanno vivendo anni di grandi rivolgimenti politici, con il passaggio dalla presidenza Obama a quella di Trump, e che si ritrovano a fronteggiare antichi problemi, in una società sempre più multietnica ma dove la coesistenza razziale non si è mai del tutto pacificata. Grande è l'onore, dunque, di poter ospitare a IsReal un autore di fama internazionale e di origini sarde per un'edizione del festival dall'indubbia valenza politica: in un'epoca in cui si pensa di costruire muri ideali e fisici, noi preferiamo l'idea di creare ponti, anche rispondendo a una precisa indicazione dello statuto dell'I.S.R.E, i film del regista marchigiano sono una testimonianza importante del contributo che può dare il cinema a questo processo, quando il cineasta si sente investito della stessa coscienza etica e politica.

Tanto altro ancora prevede il programma, con eventi speciali, presentazioni di libri e laboratori destinati ai giovani professionisti del settore, in una sei giorni ricca di eventi. La città di Nuoro, posta al centro di un'isola collocata in posizione strategica nel mezzo del Mediterraneo, diventa nei giorni del festival un crocevia di incontri, idee e dibattiti che nascono sullo schermo cinematografico grazie alle opere presentate ma valicano poi i limiti della sala di proiezione per risuonare all'esterno in un fertile scambio di culture, progettuale e creativo.

L'augurio è che per IsReal, data la sua giovane età ma anche la sua precoce crescita, questo non sia che l'inizio di un lungo e sempre più fortunato percorso.

scene programme, with particular attention to the works produced in the Mediterranean area. 9 films in competition that showcases uses and traditions, ways of living and transformations of a Europe marked by deep tensions, upheavals and migrations. The "cinema of the real" continually redesigns the map, demonstrating that documentary practice continues to be art at the present tense, a nervous terminal of ongoing mutations and a world in constant evolution.

But there is not only Europe in the crosshairs of the festival: thanks to the presence of Roberto Minervini, we throw a look overseas, towards the United States that are experiencing years of great political upheavals, with the passage from the Obama presidency to that of Trump, and that find themselves facing ancient problems, in an increasingly multi-ethnic society where racial coexistence has never been completely pacified. Great is the honor, therefore, in hosting an internationally renowned author of Sardinian origins for a festival with an undoubtedly political significance: in an age in which walls are built we continue to prefer the idea of creating bridges, and the films of this filmmaker from the Marche region are an important testimony of the contribution that cinema can make to this process when one feels invested with the same ethical and political conscience.

Much more is in our program this year, with special events, book presentations and workshops for young professionals of the film world, in a six-day calendar full of events. Located in the center of an island placed in a strategic position in the middle of the Mediterranean, the city of Nuoro becomes a crossroads of meetings, ideas and debates that arise on the cinema and then resonate outside in a lively and creative cultural exchange. The hope is that, given the young age of the event and its early growth, this is only the beginning of a long and fortunate journey.

cinema della rivelazione / / cinema of revelation

Alessandro Stellino /
direttore artistico di IsReal / IsReal's artistic director

È con grande slancio che il nostro giovane festival, realizzato a Nuoro per la prima volta nel 2016, prosegue il proprio cammino sulla scorta di un'idea di crescita qualitativa ancor prima che quantitativa. Al riparo da qualunque mania di grandezza, coltiviamo l'idea di una manifestazione al servizio del cinema e della città che la ospita: prima vengono i film e il pubblico, il fare comunità intorno alla cultura; poi i riscontri dati dall'interesse crescente nei confronti di un evento le cui sole ambizioni sono – ancora e sempre – quelle di proporre il meglio del cinema documentario contemporaneo e di istituirsi come punto di riferimento per le nuove generazioni di cineasti volti a uno scambio critico e vivo con il mondo che li circonda.

Nei sei giorni di maggio della quarta edizione di IsReal, i 35 film proposti racconteranno di un universo in perenne trasformazione e di un'arte che deve necessariamente fare altrettanto, perché mai come oggi il linguaggio del "cinema del reale" deve farsi carico di una responsabilità sociale e politica nel restituire la natura profonda dei conflitti e delle contraddizioni che attraversano i tessuti sociali e il vivere collettivo. Etica ed estetica si intrecciano indissolubilmente, laddove ogni immagine proiettata sullo

It is with great enthusiasm that our young festival, held in Nuoro for the first time in 2016, continues its journey with the aim of a qualitative growth even prior to a quantitative one. Far from any mania of grandeur, we cultivate the idea of an event at the service of cinema and the city that hosts it: first come the films and the audience, the idea of building a community around culture; then comes the feedback given by the growing interest in an event whose only ambitions are - again and again - to propose the best in contemporary documentary cinema and to establish itself as a reference point for the new generations of filmmakers willing to have a critical and lively exchange with the world around them.

In the six days of May, during IsReal fourth edition, the 35 films in programme will show of a universe in perpetual transformation and an art that must necessarily do the same, because never more so than today must the language of the "cinema of the real" assume the social and political responsibility of restoring the profound nature of conflicts and contradictions that run through social fabrics and collective living. Ethics and aesthetics are inextricably intertwined, and each image projected on the screen has to respond to a moral and artistic

schermo ha il dovere di rispondere contemporaneamente a un imperativo morale e artistico. Fuori da ogni ideologia preconcepita, il “cinema del reale” si manifesta nel segno della rivelazione, tanto per chi lo fa quanto per chi lo vede.

In questi ultimi anni, nessuno ha saputo farsi lucido e rigoroso interprete di quest’approccio più di Roberto Minervini, l’autore marchigiano (ma con sangue sardo nelle vene) a cui dedichiamo il nostro focus principale: nei suoi cinque film si compone il ritratto intenso e bruciante di un America in cui l’immigrazione, la mancanza del welfare, la disoccupazione diffusa, il rapporto con le armi, la sfiducia nei confronti delle istituzioni, il fenomeno dell’homeschooling e l’integralismo religioso sono all’ordine del giorno. Gli Stati Uniti di Donald Trump come nessuno ce li ha mai fatti vedere, si potrebbe dire, ma anche una modalità di messa in scena innovativa e unica, che scardina qualunque forma di distacco tra chi filma e chi è filmato, interrogandosi ancor prima sul perché fare cinema oltre che sul come.

Realizzati insieme a un gruppo stabile e ristretto di collaboratori, i film di Minervini nascono dalla condivisione di un’esperienza e sono, nella loro forma conclusiva, il risultato di un viaggio che il regista compie al fianco dei propri “interpreti”, dove entrambi si mettono in gioco rinunciando a copioni prestabiliti, per operare una scoperta che riguarda in primis la consapevolezza del sé e della propria posizione all’interno del mondo. Puro “cinema di relazione”, a difesa di una dignità rappresentativa lontana dagli stereotipi e dai luoghi comuni di cui si servono le pratiche filmiche normative per rassicurare lo spettatore circa la distanza che lo separa dagli “altri”.

A favore della stessa idea di inclusività e della necessità di fare rete – una rete concreta, umana, non virtuale – abbiamo elaborato un ricco calendario di appuntamenti che scorre parallelamente alla programmazione di sala, con masterclass, incontri letterari e workshop formativi destinati a giovani registi, produttori, studenti di antropologia visuale e a tutti coloro che nei giorni dal 7 al 12 maggio vorranno contribuire a fare di Nuoro un centro attivo di pensiero, riflessione e creazione.

imperative at the same time. Beyond any preconceived ideology, the “cinema of reality” lives as a sign of revelation, both for those who make it and for those who watch it.

In recent years, no one has ever been such a lucid and rigorous interpreter of this approach as Roberto Minervini, the filmmaker born in the Marche (but with Sardinian blood in his veins) to whom we dedicate our central focus: in his five films, he composed a fiery portrait of the United States where immigration, the absence of welfare, widespread unemployment, the weapon issue, the lack of trust in institutions, home-schooling and religious fundamentalism are a daily concern. The United States of Donald Trump as no one has ever shown you, one might say, but also an innovative and original staging modality, which disproves any form of detachment between those who film and those who are filmed, posing the key question of why we make films, besides how.

Made with a stable, tight group of collaborators, Minervini’s films are the outcome of both an attentive, sensitive observation and of a shared experience: the journey that the filmmaker takes alongside his ‘characters.’ Both parties put themselves on the line, giving up pre-established scripts, and set out to unravel not so much some artistic form but principally, or firstly, self-awareness and one’s position in the world. Pure “relational cinema”, in defense of a representative dignity far from stereotypes and commonplaces that normative, mainstream cinema uses to reassure the audience about the distance between themselves and “the others”.

In favor of the same idea of inclusiveness and the need to create a network - a concrete and human, not virtual, network - we propose a rich calendar of events that runs parallel to the film programming, with masterclasses, literary encounters and workshops for young directors, producers, students of visual anthropology and all those who, from 7 to 12 May, will want to contribute to making Nuoro a center of thought, reflection and creation.

**concorso internazionale /
/ international competition**

giurie del concorso internazionale / / international competiton juries



HADEN GUEST è il direttore dello Harvard Film Archive, di cui cura la cineteca e le collezioni di film, manoscritti e fotografie. Si è occupato della programmazione della Viennale, del Festival internazionale del cortometraggio di Oberhausen e della Fondazione e Museo Calouste Gulbenkian. Guest è anche il supervisore del programma di conservazione dello Harvard Film Archive, dedicato principalmente al cinema indipendente e d'avanguardia. Ha scritto per Film Comment, Artforum e Cinema Scope.

GÜRKAN KELTEK ha studiato cinema alla Dokuz Eylül University prima di dirigere svariati cortometraggi, tra i quali Overtime (2012) e Colony (2015). Il suo primo lungometraggio, Meteorlar (2017), ha preso parte a numerosi festival internazionali, come Rotterdam, BAFICI, Viennale, Hong Kong, vincendo oltre venti premi. Gulyabani (2018) è stato mostrato alla Tate Modern, a Reykjavik, Rotterdam e alla Viennale. Il suo nuovo progetto in sviluppo, New Dawn Fades, farà parte dell'Atelier della Cinefondation al Festival di Cannes.

ROSSELLA RAGAZZI è filmmaker professionista e professoressa associata (PhD) in antropologia visiva e museale alla Arctic University of Norway. Dal 2008 al 2016 è stata visiting professor alla Freie Universität di Berlino. Fra i suoi documentari premiati ci sono La Mémoire Dure (2000), At Home in the World (2003), Firekeepers (2007). Fra le varie pubblicazioni accademiche, la monografia "Walking on Uneven Paths. The Transcultural Experience of Migrant Children entering Europe in the years 2000" (2009).

La Giuria assegna i due premi principali all'interno del Concorso Internazionale.

1° premio: 3500 €

2° premio: 2000 €

3° premio: 1000 €

HADEN GUEST is Director of the Harvard Film Archive where he curates the HFA cinematheque and its motion picture, manuscript and photographic collections. He has curated film programs for the Viennale, the International Short Film Festival Oberhausen and the Calouste Gulbenkian Foundation and Museum. Guest also oversees the Harvard Film Archive's preservation program, which focuses on independent and avant-garde cinema. His writings have appeared in Film Comment, Artforum and CinemaScope.

GÜRÇAN KELTEK studied film at Dokuz Eylül University before directing several shorts including Overtime (2012) and Colony (2015). His first feature film Meteorlar (2017) was screened at many international film festivals including Rotterdam, BAFICI, Viennale, Hong Kong and won more than twenty awards. Gulyabani (2018) was screened at Tate Modern, Reykjavik, Rotterdam and Viennale. His new project in development, New Dawn Fades, will be part of Cinefondation L'Atelier of Cannes Festival.

ROSSELLA RAGAZZI is a professional filmmaker and associate professor (PhD) in visual & museum anthropology, at UMAK Faculty, the Arctic University of Norway. She was visiting professor in Media Anthropology, Freie Universität, Berlin from 2008 to 2016. Among her prize-winner anthropological films: La Mémoire Dure (2000), At Home in the World (2003), Firekeepers (2007). Among her academic publications, "Walking on Uneven Paths: The Transcultural Experience of Migrant Children entering Europe in the years 2000" (2009).

The Jury awards the two main prizes in the International Competition.

1st prize: 3500 €

2nd prize: 2000 €

3rd prize: 1000 €

La Giuria Giovani che assegna il terzo premio è composta da / Young Jury awards the third prize and is composed by

Stefano Careddu

Marta Innocenti

Brigitta Loconte

Lea Pedri Stocco

Martina Pinna

Pietro Repisti

Simona Saba

Andrea Sanarelli

Marina Santagati

Arianna Vietina



À MANSOURAH, TU NOUS AS SÉPARÉS

[NATIONAL PREMIERE]

Francia, Algeria, Danimarca, 2019

DCP, colore, 62 min.

v.o. francese, arabo, cabila sott. in italiano

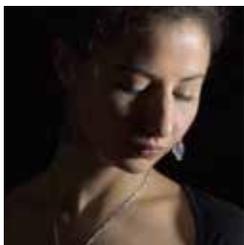
Regia / Directed by Dorothee-Myriam Kellou
Sceneggiatura / Screenplay Dorothee-Myriam Kellou
Fotografia / Cinematography Hassen Ferhani
Montaggio / Editing Mélanie Braux
Suono / Sound Mohammed Ilyes Guestali
Produttori / Producers Eugénie Michel-Villette, Marien Hamidat, Sarah Stokmann
Produzione / Production Les Films du Bilboquet, HKE Productions, Sonntag Pictures
Contatti / Contacts eugeniemichelvillette@lesfilmsdubilboquet.fr



Alla fine degli anni '50 più di due milioni di algerini sono stati allontanati dalle loro case e raggruppati nei campi sotto il controllo dell'esercito francese. Dorothée-Myriam Kellou è la figlia di uno di quei rifugiati algerini che, costretti ad abbandonare il proprio Paese, hanno cominciato una nuova esistenza in Francia. Sulla vicenda sembra dominare il silenzio; tuttavia, la vecchia statua di un eroe della colonizzazione francese, il Sergent Blandan, trasferita dopo l'indipendenza dalla città algerina di Boufarik a Nancy, là dove Malek ha rimesso le sue radici, risveglia un dolore mai del tutto sopito. Il bisogno di abbattere il muro di silenzio spinge la regista a intraprendere insieme al padre un viaggio verso Mansourah, il suo villaggio natale, per ricomporre i pezzi di una storia dimenticata. Dorothée-Myriam Kellou tratteggia un intenso confronto generazionale ed emotivo tra silenzi familiari e vuoti della Storia, gettando un nuovo sguardo su una vicenda rimossa del secolo scorso, ignorata tanto in Francia come in Algeria.

At the end of the 1950s, more than two million Algerians were removed from their homes and gathered in camps under the control of the French army. Dorothée-Myriam Kellou is the daughter of Malek, one of those Algerian refugees who, forced to leave their country, started a new life in France. Silence seems to reign over this story; however, the old statue of a hero of the French colonization, Sergent Blandan, moved after the country's independence from the Algerian city of Boufarik to Nancy, where Malek has put down his roots, brings back a pain never faded completely. The need to break down the wall of silence leads the filmmaker to take a trip with her father to his native village of Mansourah, to put the pieces of a forgotten story back together. Dorothée-Myriam Kellou creates an intense generational and emotional confrontation made of family silences and history gaps, casting a new glance on a story that has been removed from the last century, ignored as much in France as in Algeria.

13



DOROTHÉE-MYRIAM KELLOU (Parigi, 1984). Specializzata in studi arabi alla Georgetown University (Washington, DC) e giornalista freelance per France 24, realizza il suo primo documentario *À Mansourah, tu nous as séparés* presentato in prima mondiale nel concorso per corti e mediometraggi al festival Visions du Réel di Nyon.

DOROTHÉE-MYRIAM KELLOU (Paris, 1984) has a PhD in Arabic studies from Georgetown University (Washington, DC) and is a freelance journalist for France 24. Her first documentary *A Mansourah, tu nous as séparés* world premiered in the competition for shorts and medium-length films at the Festival Visions du Réel in Nyon.





CARELIA INTERNACIONAL CON MONUMENTO

[NATIONAL PREMIERE]

Spagna 2019

DCP, colore, 90 min.

v.o. russo sott. in italiano

Regia / Directed by Andrés Duque
Sceneggiatura / Screenplay Andrés Duque
Fotografia / Cinematography Andrés Duque
Montaggio / Editing Andrés Duque
Produzione / Production Andrés Duque
Contatti / Contacts adunque@hotmail.com





La Carelia è una regione situata al confine tra Russia e Finlandia cui è associato il tragico ricordo di uno dei massacri più feroci della storia, quello perpetrato nel 1570 dalle orde russe di Ivan il terribile, durante il quale si stima che siano state uccise tra 700.000 e 1,5 milioni di persone. Un eccidio al quale seguì quello perpetrato da Stalin che, negli anni '30 del "Grande Terrore", fece della Carelia una terra di morte, costellata dai gulag nei quali scomparvero centinaia di migliaia di perseguitati politici. Prendendo spunto da questa ferita ancora aperta, il film di Duque indaga le tracce di una vita spirituale per mezzo di una famiglia cristiano-ortodossa che vive nei boschi della regione e ancora pratica antichi rituali religiosi, per arrivare alla vicenda di Yuri Dimitrev, giornalista e attivista dedito alla ricostruzione dei massacri stalinisti, arrestato dalla polizia russa nel giugno 2018. Un'opera sapiente che tesse svariati fili narrativi per comporre un mosaico sfaccettato della Carelia odierna, nel cui complesso presente riecheggia ancora un passato di indicibile violenza.

Karelia is a region located on the Russian-Finnish border, where the memory of one of the most ferocious massacres in history, perpetrated in 1570 by the Russian hordes of Ivan the Terrible, still resounds. During this massacre, it is estimated that between 700,000 and 1.5 million people were killed. In this same region, during "the Great Terror" of the Thirties, Stalin made Karelia a land of death, studded with the gulags in which hundreds of thousands of political refugees disappeared. Taking inspiration from this still open wound, the first part of Duque's film investigates the traces of a spiritual life observing a Christian Orthodox family living in Karelia's woods and still practicing ancient religious rituals. In the second part, it narrates the story of Yuri Dmitrev, a journalist and activist who devoted his life to the reconstruction of Stalin's massacres and was arrested by the Russian police in June 2018. A masterly work which intertwines several narrative threads to produce a multifaceted mosaic of modern Karelia, where an extremely violent past still echoes in the complex present.

15



ANDRÉS DUQUE è nato a Caracas (Venezuela) nel 1972 e risiede da tempo a Barcellona. Fin dal suo primo film *Ivan Z* (2004) dedica il suo lavoro all'esplorazione tra i margini della non-fiction e un profondo slancio saggistico e documentario. *Color perro que huye* (2011) e *Oleg y las rara arte* (2016) l'hanno consacrato nelle rassegne più importanti a livello internazionale, tra cui Rotterdam, Cinéma du Réel, DocLisboa e Ficunam. Carelia, international con monumento è il primo capitolo di un progetto dedicato alla regione omonima.

ANDRÉS DUQUE was born in Caracas (Venezuela) in 1972 and moved to Barcelona many years ago. Since his first film *Ivan Z* (2004), his work has been exploring the fringes of non-fiction, with a strong documentary and essayistic orientation. *Color perro que huye* (2011) and *Oleg y las rara arte* (2016) have been awarded at some of the most important international film festivals, such as Rotterdam, Cinéma du Réel, DocLisboa and Ficunam. Carelia, international con monumento is the first chapter of a project dedicated to this region.





DE LOS NOMBRES DE LAS CABRAS

[NATIONAL PREMIERE]

Spagna 2019
DCP, b/n e colore, 63 min.
v.o. spagnolo sott. in italiano

Regia / Directed by Silvia Navarro, Miguel G. Morales
Sceneggiatura / Screenplay Silvia Navarro, Miguel G. Morales
Fotografia / Cinematography Silvia Navarro, Miguel G. Morales
Montaggio / Editing Ivó Vinuesa
Suono / Sound Juan Carlos Blancas
Musica / Music Éric Bentz
Produttori / Producers Miguel G. Morales
Contatti / Contacts andreea.patru89@gmail.com



Cosa si capta di una società che è vissuta per anni nell'isolamento? Quando alcuni archeologi arrivano sulle Isole Canarie, durante l'occupazione spagnola, la loro preziosa indagine storica si mescola con l'interesse etnografico nei confronti degli ultimi Guanci, un popolo vissuto lontano dalla civilizzazione. Esplorando le grotte dove si nascondono antichi manufatti, il drappello di studiosi lascia le tracce del loro "sguardo sull'altro" in un prezioso archivio di immagini, mentre le voci di pastori – registrate da alcuni antropologi negli anni Ottanta – raccontano della lenta trasformazione dell'isola. I due registi ripercorrono queste spedizioni ma con un altro obiettivo: svelare la costruzione dello sguardo del colonizzatore in una delle tante terre vergini a cui l'Europa ha imposto il proprio modello di società. In un affascinante tuffo nel passato, costruito attraverso una sapiente partitura sonora, riemergono le vestigia di una colonizzazione che ancora influisce sulla costruzione dei nostri sguardi.



What happens to a society that has been living for years in isolation? When some archaeologists arrive in the Canary Islands during the Spanish occupation, their precious historical investigation mixes with the ethnographic interest towards the last Guanches, a people that lived away from civilization. Exploring the caves where ancient artifacts are hidden, the group of scholars produces a precious archive where images are marked by the traces of their "look on the other", while the voices of shepherds - recorded by some anthropologists in the 1980s - tell of the slow transformation of the island. The two filmmakers retrace these expeditions with a new purpose: to reveal the construction of the colonist's gaze in one of the many virgin lands to which Europe has imposed its own model of society. In a fascinating dive into the past, built through a subtle sound score, the vestiges of a colonization that still influences the construction of our looks finally re-emerge.

17



SILVIA NAVARRO MARTÍN (1986) è artista visuale e sociologa. La sua ricerca esplora i vari livelli di discorso nei quali l'immagine si fa riflesso della costruzione del discorso di potere all'interno delle narrazioni storiche. Ha diretto insieme a Miguel G. Morales i corti *Esclavos sin ser esclavos* e *Juana* (2016).

MIGUEL G. MORALES è un cineasta spagnolo nato a Tenerife, nelle Canarie. Ha studiato a Madrid e alla EICTV di San Antonio de los Baños, a L'Havana, dove ha girato il suo primo corto, *El viejo y el lago* (2001). Il suo lavoro si situa ai confini della non-funzione, in un'alternanza di cinema e video-arte.

SILVIA NAVARRO MARTÍN (1986) is a sociologist and visual artist. Her work explores the discursive layers that show the image as a reflection of the power discourse construction within the historical narratives. As a filmmaker she co-directed along with Miguel G. Morales the short films *Esclavos sin ser esclavos* and *Juana* in 2016.

MIGUEL G. MORALES is a Spanish filmmaker born in Tenerife, Canary Islands. He studied in Madrid and at the EICTV of San Antonio de los Baños, Havana, where he shot his first short, *El viejo y el lago* (2001). His work is situated at the periphery of non-fiction and alternates cinema with video art.





HONEYLAND

[NATIONAL PREMIERE]

Macedonia del Nord 2019

DCP, colore, 85 min.

v.o. turco sott. in italiano

Regia / Directed by Ljubomir Stefanov, Tamara Kotevska
Sceneggiatura / Screenplay Ljubomir Stefanov, Tamara Kotevska
Fotografia / Cinematography Fejmi Daut, Samir Ljuma
Montaggio / Editing Atanas Georgiev
Suono / Sound Rana Eid
Musica / Music Foltin
Produttori / Producers Atanas Georgiev
Produzione / Production Trice Films
Contatti / Contacts info@deckert-distribution.com



In un villaggio sperduto e semi-abbandonato nel cuore della Macedonia rurale, una donna poco più che cinquantenne, Hatidze, vive sola con la vecchia madre, senz'acqua né elettricità. Dedicava la vita all'apicoltura, arrampicandosi sui tortuosi percorsi collinari che circondano la propria casa per estrarre un nido dalle fessure di roccia. La vita di Hatidze scorre in armonia con la natura e le sue api, fino a quando l'arrivo nel villaggio del padre-padrone Hussein mina il fragile equilibrio della micro-comunità. Pièce di grande potenza visiva girata nel corso di tre anni, Honeyland coniuga il lavoro immersivo nella vita quotidiana della protagonista con una raffinata sensibilità narrativa. Con il loro primo lungometraggio, Ljubomir Stefanov e Tamara Kotevska compongono un ritratto epico di donna, eroina dai tratti antichi ma dal sapore contemporaneo, figura generosa e sensibile in lotta per la sopravvivenza contro chi si dispone a minacciare gli equilibri ecologici e ambientali di un territorio per una mera logica di guadagno.



In a remote and semi-abandoned village in the heart of rural Macedonia, a middle-aged woman, Hatidze, lives alone with her old mother without water and electricity. She dedicates her life to beekeeping, climbing the tortuous hilly paths that surround her house to pull nests out of rock fissures. Hatidze lives in harmony with nature and her bees, until the arrival in the village of the controlling father Hussein breaks the delicate balance of the micro-community. A work of great visual power shot over three years, Honeyland dips into the protagonist's daily life with a refined narrative sensibility. With their first feature film, Ljubomir Stefanov and Tamara Kotevska create an epic portrait of a woman, a heroine with ancient features and a contemporary flavour, a generous and sensitive figure fighting for survival against who threatens the ecological and environmental balance of a land just for profit.

19



LJUBOMIR STEFANOV è nato a Skopje (Macedonia) nel 1975. Da oltre 20 anni sviluppa e produce documentari e format audiovisivi nell'ambito della salvaguardia ambientale e dello sviluppo umano.

TAMARA KOTEVSKA è nata a Prilep (Macedonia) nel 1993. Laureata presso la Facoltà di Arte Drammatica di Skopje, lavora come regista freelance.

Entrambi vivono nella capitale macedone. Honeyland è il loro primo lungometraggio documentario, premiato col World Cinema Grand Jury Prize for Documentary al Sundance Film Festival 2019.

LJUBOMIR STEFANOV was born in Skopje (Macedonia) in 1975. He has an over-20 years' experience in the development and production of documentaries and audiovisual formats related to environmental issues and human development.

TAMARA KOTEVSKA was born in Prilep (Macedonia) in 1993. She graduated from the Faculty of Dramatic Arts of Skopje and now works as a freelance director.

They both live in the Macedonian capital. Honeyland is their first feature film and it was awarded at World Cinema Grand Jury Prize for Documentary at Sundance Film Festival 2019.





KABUL, CITY IN THE WIND

Afghanistan, Giappone, Paesi Bassi, Germania 2018

DCP, colore, 88 min.

v.o. farsi sott. in italiano

Regia / Directed by Aboozar Amini
Fotografia / Cinematography Aboozar Amini
Montaggio / Editing Barbara Hin
Suono / Sound Jeroen Goeijers
Produttori / Producers Jia Zhao; Ken-Ichi Imamura, Eva Blondiau, Sarah Hilmandi
Produzione / Production Silk Road Film Salon
Contatti / Contacts Rediance Films, jing@rediancefilms.com



Afshin e Benjamin sono fratelli e vivono con i loro genitori in un quartiere sulla sommità delle colline di Kabul. Hanno poco più di dieci anni ma il riflesso della guerra già scandisce i tempi delle loro vite: il cimitero dove riposano le vittime di un attentato diventa il loro parco giochi. Quando il padre è costretto ad abbandonare la famiglia, il maggiore dei due, Afshin, deve affrontare prematuramente la responsabilità della vita adulta. Abas è invece un autista, guida ogni giorno il proprio autobus fatiscente tra le strade polverose della capitale afghana. La sua allegria non è che un diversivo, una scelta di sopravvivenza nelle lotte che tormentano la sua esistenza, divisa fra l'officina di riparazione e la casa di famiglia. Kabul è la vera protagonista del primo lungometraggio del regista afghano-olandese Aboozar Amini: *City in the Wind* offre il ritratto di una città in guerra, della quale non vediamo che una quotidianità straniata e ai cui bordi sembrano premere la paura e la precarietà di un conflitto perenne, convitato di pietra che si è oramai insinuato tra le vite delle persone.



The two brothers Afshin and Benjamin live with their parents in a neighborhood on top of the Kabul hills. They're just a little more than ten years old but the echoes of war already mark the time of their lives: the cemetery where the victims of an attack are buried becomes their playground. When their father is forced to leave the family, the elder of the two, Afshin, is prematurely faced with the responsibility of adult life, while Abas drives his rundown bus through the dusty streets of the Afghan capital every day. His cheerfulness is nothing but a diversion, a choice of survival in the struggles that torment his existence, divided between the repair shop and his family home. Kabul is the main character of the first feature film by the Afghan-Dutch director Aboozar Amini: *City in the Wind* offers the portrait of a city at war, in an estranged daily life put under siege by the fear and the precariousness of a perennial conflict, a stone guest crept into people's lives.

21



ABOOZAR AMINI (1985, Bamiyan, Afghanistan) si è trasferito in Olanda in giovane età, laureandosi presso la Rietveld Art Academy di Amsterdam. Il suo film di diploma *KabulTehranKabul* (2010) ha vinto il prestigioso premio Wildcard istituito dal Dutch Film Fund. Il suo ultimo corto *Best Day Ever* (2018) ha aperto la Quinzaine del Festival di Cannes. Attualmente risiede tra Amsterdam e Kabul e sta preparando il suo primo lungometraggio, *The Cineaste*.

ABOOZAR AMINI (1985, Bamiyan, Afghanistan) moved to the Netherlands at a young age and graduated from Rietveld Art Academy in Amsterdam. His graduation film *KabulTehranKabul* (2010) won the prestigious Wildcard award of Dutch Film Fund. His latest short film *Best Day Ever* (2018) opened La Quinzaine at Cannes. Aboozar now lives and works in Kabul and Amsterdam and is currently developing his first feature film, *The Cineaste*.





LA STRADA PER LE MONTAGNE

[NATIONAL PREMIERE]

Francia, Italia 2019

DCP, colore, 83 min.

v.o. italiano, ucraino sott. in italiano

Regia / Directed by Micol Roubini
Sceneggiatura / Screenplay Micol Roubini
Fotografia / Cinematography Davide Maldì
Montaggio / Editing Micol Roubini, Davide Minotti
Suono / Sound Stefano Grosso, Marzia Cordò, Giancarlo Rutigliano
Musica / Music Freddy Murphy, Chiara Lee
Produzione / Production Fabrizio Polpettini (La Bête), Micol Roubini,
Davide Maldì (L'Altauro), Marco Alessi (Dugong Film), ViàOccitanie
Contatti / Contacts info@slingshotfilms.it



La foto di una vecchia abitazione è tra gli oggetti che la regista ritrova alla morte del nonno. L'istantanea, che risale al 1919, la spinge ad andare alla ricerca dell'origine della propria famiglia, proveniente da un remoto villaggio dell'Ucraina occidentale. Arrivata lì scoprirà che l'area in cui un tempo sorgeva l'edificio è ora una zona militare dalla frontiera invalicabile. Quel limite assume la portata simbolica della memoria collettiva di una terra dilaniata dalle vicissitudini storiche, che solo i giusti e i pazzi non hanno paura di affrontare. Un'indagine profondamente personale, che ha la forza di trasformare in cinema i silenzi di chi preferisce rimuovere il passato e l'ostinazione di chi continua a cercare una forma di verità. Il film diventa l'unico possibile atto compiuto a favore di una presa di consapevolezza condivisa, quando il fantasma della dimora risorge grazie a poche stentate parole nella lingua materna.

A photo of a family home is among the objects that the filmmaker discovers when her grandfather dies. The snapshot, which dates back to 1919, pushes her to investigate the past of her family, coming from a remote village in western Ukraine. Upon her arrival, she discovers that the area where the building once stood is now an inaccessible military zone. A limit that suddenly acquires a symbolic significance for the collective memory of a land torn by historical vicissitudes, which only the just and the insane are not afraid to face. A deeply personal investigation, with the power to give a cinematic stance to the silence of those who prefer to remove the past and the obstinacy of those who continue to seek some truth. When the ghost of the old mansion rises again thanks to a few broken words in the mother tongue, the film becomes the only possible act in favor of a shared awareness.

23



MICOL ROUBINI (Milano, 1982) si è diplomata in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Milano e in Tecnologie Audio nel dipartimento musica della Scuola Civica di Milano. Dal 2006 lavora come artista, principalmente con video e suono, realizzando installazioni multimediali che sono state esposte in Italia e all'estero. Nel 2017 ha co-fondato l'Altauro, per la produzione di cinema indipendente.

MICOL ROUBINI (Milan 1982) graduated in Painting from the Fine Arts Academy of Milan and in Audio Technology from the music department of the Scuola Civica, Milan. Since 2006 she works as artist, mainly with video, sound and multimedia installations that have been shown in solo and collective exhibitions in Italy and abroad. In 2017 she has co-founded l'Altauro, for the production of independent cinematographic works.





SANGRE

[WORLD PREMIERE]

Francia/Finlandia 2019
16mm/DCP, colore, 13 min.
v.o. spagnolo sott. italiano

Regia / Directed by Adrien Pescayré
Fotografia / Cinematography Adrien Pescayre, Luis Arteaga
Montaggio / Editing Adrien Pescayré
Suono / Sound Enrique Fragoso
Montaggio suono / Sound editing Vincent Marie Bouvot, Tristan Pointécaille
Cast / Cast Esperanza Chavez Torres, El Rocky, Doña Polito
Produzione / Production Spectre
Contatti / Contacts diff@lafabrique-phantom.org





Alle pendici del vulcano Popocateptl, nel cuore dello Stato di Puebla, in Messico, territorio caro alla cultura Azteca, è ancora possibile incontrare sacerdoti dediti a rituali di invocazione degli spiriti della rivolta, chiamati a diffondere la loro onda purificatrice sulla terra. Tra di essi, sentiamo pronunciare il nome di Emiliano Zapata, personaggio leggendario, icona della cultura contadina del Messico. Sangre, sinfonia visiva immersa nel buio delle grotte e della notte della campagna messicana, si infuoca di colori e densità che ci restituiscono sotto forma di materia cromatica l'essenza di tradizioni millenarie che rivivono ogni giorno nei riti eterni degli ultimi sacerdoti che ancora rivolgono al vulcano le loro invocazioni.

On the slopes of the Popocateptl volcano, in the heart of the State of Puebla, Mexico, a territory dear to the Aztec culture, you can still meet priests invoking the spirits of revolt with their rituals, asking them to spread their purifying wave on Earth. Among them, we hear the name of the legendary Emiliano Zapata, icon of the peasant culture of Mexico. Sangre, a visual symphony plunged in the darkness of the caves and of the night of the Mexican countryside, burns with colors that render the essence of millenary traditions coming to life every day in the eternal rites of the last priests who still offer their invocations to the volcano.

25



ADRIEN PESCAIRÉ è un giovane cineaste franco-messicano. Dopo aver studiato arte e fotografia ha realizzato numerosi corti documentari. Ha lavorato come aiuto regista per Jean Charles Hue in *Mange tes morts* (2014) e *Tijuana Bible* (2018). Negli ultimi anni ha insegnato cinema presso la TALM École Supérieure des Beaux Arts di Le Mans. È attualmente al lavoro sul suo primo lungometraggio.

ADRIEN PESCAIRÉ is a young Franco-Mexican filmmaker. After studying photography and art in Mexico and France, he made several short documentary films. He works as first assistant, notably with filmmaker Jean Charles Hue on his films *Mange tes morts* (2014) and *Tijuana Bible* (2018). Between 2017 and 2018 he taught cinema at the École Supérieure des Beaux Arts du Mans TALM. Currently he is developing his first feature film.





TOURNEUR

[NATIONAL PREMIERE]

Germania 2018
DCP, colore, 14 min.
senza dialoghi

Regia / Directed by Yalda Afsah
Fotografia / Cinematography Yalda Afsah
Montaggio / Editing Yalda Afsah
Suono / Sound Steffen Martin
Produttori / Producers Yalda Afsah
Contatti / Contacts yaldaafsah@alum.calarts.edu

Una schiuma bianca invade la scena, facendo apparire solo in parte le figure umane. Qualcosa si muove al di fuori e all'interno dell'inquadratura, svelando ben presto, in modo surreale, un evento che ci connette con una dimensione rituale. Studio astratto sulla tradizione arcaica della lotta dei tori nel sud della Francia, Tourneur pone i corpi al centro del linguaggio cinematografico, pur rivelando solo stralci della danza fra gli animali e l'uomo, forzando l'azione al di là dei limiti del visibile. Rovesciando lo sguardo etnografico e impedendo allo spettatore una visione d'insieme, il cortometraggio di Yalda Afsah è uno studio poetico della realtà che dà luogo a una presenza senza mostrarla. Lo sguardo della regista consente di entrare nel cuore del rito da una prospettiva partecipativa, dove lo spettatore, grazie anche all'uso profondamente espressivo del sonoro, è invitato a riempire l'intervallo latente tra il visibile e il non visibile.



White foam flows into the scene, where the human figures only partially appear. Something moves outside and inside the frame, quickly revealing, in a surreal way, an event that connects us with a ritual dimension. Abstract study on the archaic tradition of the bull fight in the south of France, Tourneur puts bodies at the center of the cinematographic language, while revealing only excerpts of the dance between the bulls and the man and forcing the action beyond the limits of the visible. Reversing the ethnographic look and preventing the spectator from having an overall view, Yalda Afsah's short film is a poetic study of reality that creates a presence without showing it. The gaze of the filmmaker allows to enter the heart of the ritual from a participatory perspective, where the viewer, thanks also to a intensely expressive use of sound, is invited to fill the latent space between the visible and the non-visible.

27



YALDA AFSAH è nata a Berlino nel 1983. Cresciuta nella capitale tedesca, ha studiato all'Universität Der Künste Berlin, alla Burg Giebichenstein Kunsthochschule di Halle e al California Institute of the Arts. Nel 2018 consegue la borsa di studio Karl Schidt-Rottluff e partecipa al Berlin Program for Artists. Vive e lavora a Berlino. Il suo ultimo cortometraggio, Tourneur, è stato presentato in anteprima mondiale all'ultima edizione del Festival di Locarno.

YALDA AFSAH was born in Berlin in 1983. She grew up in the German capital and studied at the Universität Der Künste Berlin, the Burg Giebichenstein Kunsthochschule in Halle and the California Institute of the Arts. In 2018 she received the Karl Schidt-Rottluff scholarship and took part in the Berlin Program for Artists. She lives and works in Berlin. Her latest short film, Tourneur, premiered at the last edition of the Locarno Festival.





ZAGROS

[INTERNATIONAL PREMIERE]

Québec, Canada 2018
DCP, colore, 58 min.
v.o. farsi, lori sott. in italiano

Regia / Directed by Shahab Mihandoust, Ariane Lorrain
Fotografia / Cinematography Ariane Lorrain
Montaggio / Editing Shahab Mihandoust, Ariane Lorrain
Suono / Sound Shahab Mihandoust
Musica / Music Farshad Poorhosseini, Hojat Pouladi
Produttori / Producers Shahab Mihandoust, Ariane Lorrain
Contatti / Contacts cvatrinet@f3m.ca





Nelle montagne dell'Iran occidentale, la comunità dei Bakhtiari porta avanti l'antica tradizione della tessitura dei tappeti. Il processo di lavorazione della lana coinvolge ogni abitante dei villaggi, passando dai pastori ai tintori fino ad arrivare alle mani delle tessitrici. Il duro lavoro, specchio di un antico modello tribale, sulle cui decorazioni si traccia la storia di un intero popolo, viene sempre più svalutato economicamente al di fuori della loro comunità. Tuttavia il desiderio del mantenimento delle loro tradizioni è più forte di qualsiasi istanza mercantile. Utilizzando un linguaggio visivo vibrante, Zagros si concentra su personaggi dall'umanità arcaica, laddove il lavoro sui tessuti e sul colore è sinonimo di vita: un'opera meditativa e profonda, ritratto intimo di una comunità che rivela una storia di resistenza e un linguaggio umano che si esprime attraverso una manualità ancestrale.

On the mountains of western Iran, the Bakhtiari community carries on the ancient tradition of carpet weaving. The wool manufacturing process involves each villager, passing from shepherds to dyers to the hands of weavers. The hard work, relic of an ancient tribal model, whose decorations trace the history of an entire population, is increasingly getting economically devalued outside their community. However, the desire to keep their traditions alive is stronger than any mercantilist instance. Using a vibrant visual language, Zagros focuses on characters with an archaic humanity, for whom work on textile and color is synonymous with life: a meditative and profound film, an intimate portrait of a community that reveals a history of resistance, where human language is expressed through ancestral manual skills.

29



SHAHAB MIHANDOUST è nato a Teheran dopo la rivoluzione del 1979, nel corso della guerra tra Iran e Iraq. Durante l'onda migratoria dei baby boomers nei primi anni 2000 ha lasciato Teheran per studiare a Montréal. Una volta in Canada, ha proseguito la formazione cinematografica per intraprendere poi la carriera come filmmaker.

ARIANE LORRAIN è una documentarista nata da padre quebecois e madre iraniana, cresciuta in un contesto multiculturale trilingue. Il suo approccio si avvicina alla tradizione dell'antropologia visiva e al film saggio. Per via del suo background ibrido, vive e lavora tra Montréal e il Medio Oriente. Zagros è il suo primo film, girato nella comunità di origine di sua madre, i Bakhtiari.

SHAHAB MIHANDOUST was born in Tehran after the revolution during the war between Iran and Iraq. During the massive wave of immigration of baby boomers in the early 2000s, he left Tehran for Montreal as a young student. He continued his education in film studies before he began his practice as a filmmaker.

ARIANE LORRAIN is a documentary filmmaker born from a Quebecer father and an Iranian mother, who grew up in a multicultural trilingual home. Her approach is close to the traditions of visual anthropology and essay film. Her hybrid background led her to live and create between Montreal and the Middle East. Zagros is her first feature, shot within her mother's lineage, the Bakhtiari tribe.

**fuori concorso /
/ out of competition**



CLIMBING THE ELIXIR

Italia 2019

DCP, colore, 79 min.

v.o. italiano, sardo sott. in italiano

Regia / Directed by Monica Dovarch
Sceneggiatura / Screenplay Monica Dovarch
Fotografia / Cinematography Daniele Giuseppe Bonino
Montaggio / Editing Monica Dovarch
Suono / Sound Edoardo Sirocchi
Musica / Music Stefano Ferrari
Produttori / Producers Claudio Marceddu; Il Circolo della Confusione,
I.S.R.E. Sardegna
Contatti / Contacts c.marceddu@gmail.com, monicadovarch@gmail.com

Quando si ascoltano i racconti degli anziani pastori sardi di Baunei, Urzulei e Dorgali, nella provincia dell'Ogliastra e del Nuorese, area con la maggiore concentrazione di centenari al mondo, viene spontaneo chiedersi se la loro vita all'aria aperta, fatta di esposizione al pericolo, spirito di adattamento, alimentazione poco varia e isolamento, non contenga tutti gli ingredienti fondanti per una lunga e sana esistenza. Attraverso le avventure di due appassionati escursionisti locali che da tempo ripercorrono gli aspri luoghi di vita e le impervie scalate di questi coraggiosi caprai nelle incantevoli montagne del Supramonte, il documentario di Monica Dovarch rivive sfide diventate leggenda e imprese trasformate in mito, inerpicandosi per le pareti scoscese di una tra le coste più belle del Mediterraneo. Qui uomini forti, dalla pelle spessa e le mani callose, al fianco di donne dallo sguardo sapiente e dalla battuta pronta, riflettono sull'audacia e sulla morte, lo sguardo verso l'orizzonte di un mare che si sporge oltre l'infinito.

When you listen to the stories of the elderly Sardinian shepherds of Baunei, Urzulei and Dorgali, in the areas of Ogliastra and Nuoro, which have the highest concentration of centenarians in the world, it is natural to wonder if their life in the open air, made of exposure to the danger, spirit of adaptation, a little varied diet and isolation, does not contain all the fundamental ingredients for a long and healthy existence. Through the adventures of two passionate local hikers who have long traveled the harsh places of life and the steep climbs of these brave goatherds in the enchanting mountains of the Supramonte, Monica Dovarch's documentary brings back to life challenges that have become legend and enterprises transformed into myths, climbing up the steep walls of one of the most beautiful coasts of the Mediterranean. Here strong men, with thick skin and hardened hands, alongside women with a wise gaze and a quick wit, reflect on boldness and death, looking beyond the horizon of a sea that leans over the infinite.

33



MONICA DOVARCH (Nuoro, 1984) è un'antropologa visuale (MA Visual Anthropology - Goldsmiths, London). Vive tra l'Italia e la Germania, impegnata principalmente come regista di documentari. Ha lavorato per Arte TV come assistente alla regia e coordinatrice di produzione per corti e lunghi. Ha fatto anche da direttrice della fotografia per documentari e video musicali.

MONICA DOVARCH (Nuoro, 1984) is a visual anthropologist (MA Visual Anthropology - Goldsmiths, London). She lives between Italy and Germany working mostly as a director of documentaries. She worked for Arte TV as first assistant director and production coordinator of feature-length film and short film productions. She worked as well as cinematographer for documentaries and music videos.





GULYABANI

Paesi Bassi, Turchia 2018
DCP, colore / bianco e nero, 37 min.
v.o. turco sott. in italiano

Regia / Directed by Gürcan Keltek
Fotografia / Cinematography Murat Tuncel, Gürcan Keltek
Montaggio / Editing Fazilet Onat, Gürcan Keltek
Suono / Sound Mohammed Ilyes Guestal
Musica / Music Oscillatorial Binnage
Cast / Cast Zeynep Kumral
Produttori / Producers Marc Van Goethem, Gürcan Keltek, Arda Çitelpe
Produzione / Production 29P Films, Gürcan Keltek
Contatti / Contacts gurcankeltek@gmail.com, ardaciltepe@gmail.com

Fethiye Sessiz, una chiaroveggente proveniente dalla città turca di Smirne negli anni '70 e '80, ricorda alcuni momenti della sua vita passata: la sopravvivenza agli abusi d'infanzia, i rapimenti all'epoca del golpe militare, la violenza. La chiamavano "Gulyabani": un'entità soprannaturale, una "jinn" nella tradizione del Corano, avente carattere demoniaco per alcuni, benevola e protettrice per altri. Uno spirito solitario, sofferente, testimone di un paesaggio emotivo devastato negli anni più violenti della Turchia post-repubblicana. Dopo il folgorante esordio di Meteorlar (vincitore della seconda edizione di IsReal), Gürçan Keltek esplora ancora più a fondo l'inconscio del conflitto che tormenta il suo Paese. Le testimonianze raccolte dai diari e dalle lettere di Fethiye Sessiz, intrecciate con i testi mutuati da Eagleton e Sebald, danno vita a un registro visionario in cui la dimensione dell'occulto convive con l'inquietante senso di minaccia della repressione militare.

Fethiye Sessiz, a clairvoyant from the Turkish city of Smyrna in the 1970s and 1980s, recalls some moments of her past: the survival from childhood abuse, the abductions at the time of the military coup, the violence. They called her "Gulyabani": a supernatural entity, a "jinn" in the tradition of the Koran, with demonic character for some, benevolent and protector for others. A solitary, suffering spirit, witness of an emotional landscape devastated by the most violent years of post-republican Turkey. After the dazzling debut of Meteorlar (winner of the second edition of IsReal), Gürçan Keltek explores even more deeply the unconscious of the conflict that haunts his country. The testimonies collected from the diaries and letters of Fethiye Sessiz, intertwined with the texts borrowed from Eagleton and Sebald, give life to a visionary approach in which the dimension of the occult coexists with the disturbing sense of threat of military repression.

35



GURÇAN KELTEK ha studiato cinema alla Dokuz Eylül University prima di dirigere svariati cortometraggi, tra i quali Overtime (2012) e Colony (2015). Il suo primo lungometraggio, Meteorlar (2017), ha preso parte a numerosi festival internazionali, come Rotterdam, BAFICI, Viennale, Hong Kong, vincendo oltre venti premi. Gulyabani (2018) è stato mostrato alla Tate Modern, a Reykjavik, Rotterdam e alla Viennale. Il suo nuovo progetto in sviluppo, New Dawn Fades, farà parte dell'Atelier della Cinefondation al Festival di Cannes.

GURÇAN KELTEK studied film at Dokuz Eylül University before directing several shorts including Overtime (2012) and Colony (2015). His first feature film Meteorlar (2017) was screened at many international film festivals including Rotterdam, BAFICI, Viennale, Hong Kong and won more than twenty awards. Gulyabani (2018) was screened at Tate Modern, Reykjavik, Rotterdam and Viennale. His new project in development, New Dawn Fades, will be part of Cinefondation L'Atelier of Cannes Festival.





PIOVE DESERTO

[WORLD PREMIERE]

Italia 2019

DCP, colore, 83 min.

v.o. italiano

Regia / Directed by Daniele Maggioni, Maria Grazia Perria

Sceneggiatura / Screenplay Daniele Maggioni, Maria Grazia Perria

Fotografia / Cinematography Giacomo Devecchi

Montaggio / Editing Nicola Contini, Daniele Maggioni

Suono / Sound Roberto Cois

Musica / Music Filippo Ferrari, Christian Labelli, Filippo Ripamonti

Cast / Cast Gian Marco Tognazzi, Emilia Agnesa, Maria Teresa Campus,

Davide Hiroshi Contu, Jacopo Falugiani, Agnese Fois, Noemi Medas,

Andrea Petrillo, Elisa Pistis

Produttori / Producers Mommotty; con il sostegno di Regione Autonoma della Sardegna, Fondazione Sardegna Film Commission, Filming Cagliari, Nuovo Imaie

Contatti / Contacts info@mommotty.it



Cagliari: in una città affaticata dal caldo appiccicoso di un week-end di fine estate, i destini di Anna, Bruno, Irene, Dennis, Marika e Ferruccio s'incrociano nell'arco di poche ore. Giovani "millennials", nati dopo gli anni Ottanta, si ritrovano sulla soglia dell'età adulta in piena crisi economica, cresciuti senza certezze nel lavoro, nell'amore, negli affetti. Per loro, "partire" in molti casi non è un'opportunità ma una scelta obbligata per la mancanza di prospettive. In quattro episodi intrecciati nello sviluppo narrativo e legati dal tema dell'andare via alla ricerca di un riconoscimento di valore che si pensa di trovare solo altrove, un film rarefatto e sospeso che mostra il capoluogo sardo sotto una luce inusuale e indaga l'intimità complessa di una generazione spaesata, combattuta tra l'idea di lasciarsi alle spalle il luogo d'origine e quella di ipotizzare un futuro che non preveda la fuga. C'è chi se ne va e chi sogna tutta la vita di andarsene anche se poi finisce per stare, ma la nostalgia stringe ugualmente il cuore di chi parte e di chi resta.

Cagliari: in a city overwhelmed by the sticky heat of a late-summer weekend, the fates of Anna, Bruno, Irene, Dennis, Marika and Ferruccio cross paths within a few hours. Young "millennials", born after the eighties, find themselves on the threshold of adulthood in the midst of the economic crisis, growing up without any certainty in their work or love life. For them, "leaving" in many cases is not an opportunity but a forced choice due to the lack of prospects. In four episodes intertwined in the narrative and linked by the theme of going away in search of a recognition of value that is presumed to be found only elsewhere, a rarefied and suspended film that shows the Sardinian capital in an unusual light and investigates the complex intimacy of a disoriented generation, torn between the idea of leaving their place of origin behind and that of imagining a future where escaping is not considered. There are those who leave and those who dream of leaving for all their lives even if they end up staying, but nostalgia still holds the hearts of those who leave and those who stay.

37



DANIELE MAGGIONI è produttore, regista e sceneggiatore. Ha prodotto diversi lungometraggi, documentari e cortometraggi che hanno partecipato a festival nazionali e internazionali, tra cui *L'aria serena dell'ovest* (1989) e *Pane e tulipani* (2000) di Silvio Soldini. Con Maria Grazia Perria e Laura Perini ha scritto e diretto *Nel mondo grande e terribile* (2017).

DANIELE MAGGIONI is a producer, director and screenwriter. He has produced several feature films, documentaries and short films that have been screened in national and international festivals, including Silvio Soldini's *L'aria serena dell'ovest* (1989) and *Pane e tulipani* (2000). With Maria Grazia Perria and Laura Perini he wrote and directed *Nel mondo grande e terribile* (2017).



MARIA GRAZIA PERRIA è autrice televisiva, sceneggiatrice e regista. Ha scritto le sceneggiature di diversi film, tra cui *Pesi leggeri* di Enrico Pau (2001), *La precisione del caso di Cesare Ciccardini* (2001) e *Il mio domani* di Marina Spada (2011). Con Daniele Maggioni e Laura Perini ha scritto e diretto *Nel mondo grande e terribile* (2017).

MARIA GRAZIA PERRIA is a TV author, screenwriter and director. She has written screenplays for several films, including *Pesi leggeri* by Enrico Pau (2001), *La precisione del caso di Cesare Ciccardini* (2001) and *Il mio domani* by Marina Spada (2011). With Daniele Maggioni and Laura Perini she wrote and directed *Nel mondo grande e terribile* (2017).



SA FEMINA ACCABADORA

Italia 2018
DCP, colore, 52 min.
v.o. italiano

Regia / Directed by Fabrizio Galatea
Sceneggiatura / Screenplay Fabrizio Galatea
Fotografia / Cinematography Claudio Marceddu
Montaggio / Editing Andrea Lotta
Suono / Sound Biagio Gurrieri
Montaggio suono / Sound editing Vincent Marie Bouvot, Tristan Pointécaille
Musica / Music Fabio Viana
Cast / Cast Anna Carta, Gian Paolo Mele, Francesco Mariani, Piero Bardanzellu, Donatella Turri, Dolores Turchi, Giuseppe Maria Saba
Produttori / Producers Massimo Arvat
Contatti / Contacts arvat@zenit.to.it

La “femina accabadora” è una donna che praticava un’antica forma di eutanasia, un atto pietoso nei confronti del moribondo, con un secco colpo di martello. Da molti considerata una figura leggendaria della tradizione sarda, stando agli intervistati del film, testimoni oculari delle gesta delle dame della buona morte, ha agito fino agli anni ’60 nei paesi dell’interno dell’isola. Per mezzo dei loro racconti, accorati e dettagliati, intraprendiamo un viaggio attraverso i paesaggi solari della Sardegna per scoprire le zone d’ombra di una cultura millenaria ancora viva nel presente, che riporta allo scoperto interrogativi sulla morte sempre attuali. Ma l’indagine intorno a una figura da molti negata (o rinnegata), spalanca un dibattito che si fa culturale e teologico, intrecciando percorsi di fede e necessità sociali, per arrivare al cuore più profondo della questione: la libertà individuale di scegliere il proprio destino, e con esso anche la propria fine.

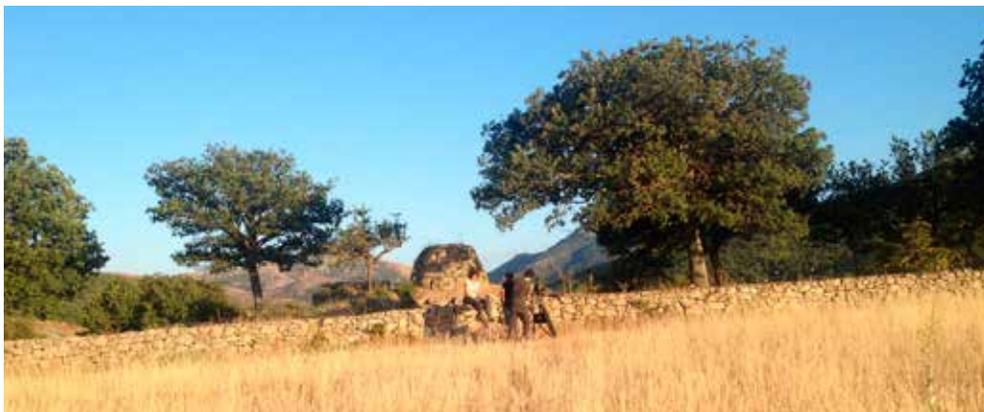
The “femina accabadora” is a woman who practiced an ancient form of euthanasia, a pitiful act towards a dying man, with a dry hammer blow. Considered by many to be a legendary figure of the Sardinian tradition, according to the film’s interviewees, eyewitnesses to the deeds of the ladies of the good death, she had been acting until the 1960s in the interior of the island. Through their stories, heartfelt and detailed, we embark on a journey through the sunny landscapes of Sardinia to discover the shadowy areas of a millenary culture that still lives in the present and brings to the fore questions about death that are always current. But the investigation around a frequently denied figure, between mysticism and denial, opens up a debate that becomes cultural and theological, weaving paths of faith and social needs, to reach the deepest heart of the question: the individual freedom to choose one’s own destiny, and with it one’s end.

39



FABRIZIO GALATEA si diploma come Regista Programmista dall’Università di Torino. Tra le varie opere all’attivo ha realizzato il documentario Murge –Il fronte della guerra fredda (2012) e i percorsi multimediali per il museo Cantiere del ’900 di Intesa Sanpaolo e per Palazzo Leoni Montanari a Vicenza. È socio fondatore e consigliere d’amministrazione di Zenit Arti Audiovisive.

FABRIZIO GALATEA graduates as a Program Director from the University of Turin. Among his various films the documentary Murge - The Front of the Cold War (2012) and the multimedia paths for the Cantiere del 900 museum of Intesa Sanpaolo and for Palazzo Leoni Montanari in Vicenza. He is a founding and board member of Zenit Arti Audiovisive.





IL SOTTOSOPRA

Italia 2018
DCP, 45 min.
v.o. italiano

Regia / Directed by Gianluca Stazi, Giuseppe Casu
Sceneggiatura / Screenplay Gianluca Stazi, Giuseppe Casu
Montaggio / Editing Gianluca Stazi
Suono / Sound Gianluca Stazi
Produttori / Producers Tratti Documentari, Rai Radio 3
Contatti / Contacts direzione@tratti.org

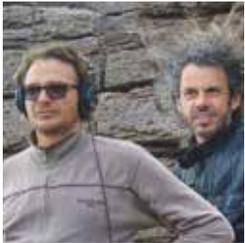




Silvestro lavora in miniera da quando ha 23 anni, è figlio di minatore, figlio della miniera, fa l'amore con la montagna. Ora ha 67 anni. Manlio a 40 anni lascia l'insegnamento per andare a lavorare in miniera ma, per conoscere se stesso e questo nuovo mondo, deve assumere il ruolo più infame: il cronometrista. Ora ha 88 anni. I percorsi di questi due uomini, diversi ma paralleli, si congiungono nel '92, quando si barricano per mesi nella miniera di San Giovanni, minando l'ingresso con l'esplosivo per scongiurarne la chiusura e la desertificazione del territorio. Ora che le miniere sono chiuse e il temuto deserto avanza, Manlio e Silvestro uniscono le loro voci di trasmetterci un messaggio. Miglior documentario prodotto per la radio ai Prix Italia e Prix Europa nel 2018, Il sottosopra conduce l'ascoltatore nelle profondità di una storia che scava dentro il cuore minerario della Sardegna, portando in primo piano la dimensione sonora dell'oscurità. Dove l'immagine negata si fa cinema.

Silvestro has been working in the mine since he was 23, he is the son of a miner, the son of the mine, he makes love with the mountain. Now he is 67. At 40 years of age, Manlio left teaching to go and work in the mine, but to know himself and this new world, he had to take on the most infamous job: the time-keeper. He is now 88 years old. The paths of these two men, different but parallel, meet in 1992 when they barricade themselves for months in the San Giovanni mine, laying explosives across the entrance, to prevent the closure of the mine and the desertification of the territory. Now that the mines are closed and the feared desertification advances, Manlio and Silvestro join their voices to send us a message. Best Radio Documentary at the Prix Italia and Prix Europa in 2018, Il Sottosopra leads the listener into the depths of a story that digs into the mining heart of Sardinia, bringing to the fore the sound dimension of darkness. Where the denied image becomes cinema.

41



GIANLUCA STAZI lavora come montatore del suono per il cinema da più di 15 anni. È co-fondatore dell'associazione Tratti Documentari con la quale si occupa di promozione e divulgazione della cultura dell'ascolto e della narrazione, attraverso la produzione di audiovisivi, opere radiofoniche, incontri e festival.

GIUSEPPE CASU è nato a Cagliari e si è laureato in fisica per poi studiare cinema a Parigi, Prato e Roma, dove vive attualmente. Ha realizzato i documentari di creazione: Senza Ferro (SIEFF 2010), L'amore e la follia (TorinoFF, Bifest, TrentoFF 2012), Il presagio del ragno (Cinemambiente, IsReal 2015), Ballata in minore (Cinemambiente 2019).

GIANLUCA STAZI has been working as a sound editor for cinema for more than 15 years. He is co-founder of the Tratti Documentari association with which he deals with the promotion and dissemination of the culture of listening and narration, through the production of audiovisuals, radio works, meetings and festivals.

GIUSEPPE CASU was born in Cagliari and graduated in physics before studying cinema in Paris, Prato and Rome, where he currently lives. He made the creation documentaries: Senza Ferro (SIEFF 2010), L'amore e la follia (TorinoFF, Bifest, TrentoFF 2012), The presage of the spider (Cinemambiente, IsReal 2015), Ballata in minor (Cinemambiente 2019).

roberto minervini /
il mondo in fiamme /
a world on fire



il cinema come catarsi / / cinema as catharsis

intervista a / interview with / Roberto Minervini

Alessandro Stellino

Da un punto di vista cronologico, per te il cinema non rappresenta un'esperienza giovanile: è arrivato tardi, con la maturità. Ma, a ben guardare, si scopre come già i tuoi anni di formazione siano densi di eventi, di viaggi in territori lontani, costellati di esperienze spesso estreme e di incontri che ti hanno reso l'autore che sei oggi. Vorresti riassumere brevemente il percorso che ti ha portato al primo film?

Il mio percorso comincia lontano, da un'esigenza basilare: arrivare a fine mese, avere un impiego, uno stipendio. Questo è un concetto trasmessomi dalla mia famiglia, "l'eredità" che mi è stata tramandata. Rinunciando inizialmente a ogni velleità artistica, ho studiato Informatica ed Economia perché si diceva offerissero maggiori possibilità. Inutile dire che odiavo queste discipline. Da quel momento ha inizio un lungo viaggio: dalle Marche mi spostò in Spagna, alla ricerca di lavoro, e per un periodo vivo anche in strada, per poi ritrovarmi alla Camera di Commercio italiana, come impiegato. Una frustrazione totale. Ma capisco di dovermi muovere nel "sottosuolo": nei tempi morti della mia vita da impiegato comincio a produrre musica, in cerca di una forma espressiva. Poi, gli Stati Uniti. Non ci volevo andare,

In chronological terms, film was not an experience of your youth: it arrived late, with adulthood. In fact, your formative years were eventful, filled with travels to faraway territories, extreme experiences, and encounters – all of which made you the film-maker you are today. Would you like to outline briefly the path that led you to making your first film?

I have come a long way, starting from a basic need: make ends meet, get a job, and a salary. My family handed down this concept to me, this is my heritage. Initially, I gave up all artistic aspiration, and I studied Information Science and Economics based on the general idea that they gave you more job opportunities. Needless to say, I hated these disciplines. From that moment, a long journey began: from the Marche region in Italy, I moved to Spain in search of a job. For some time, I even lived in the streets. Then I found myself at the Italian Chamber of Commerce as an employee. Total frustration. However, I began to realize that I had to operate 'underground:' in the downtime of my life as an employee, I began to produce music, looking for a form of expression. After that, the United States. I didn't really want to go, I was afraid of the insane pace of American life. I only did it for love. After September 11, I

temevo i ritmi folli della vita americana: l'ho fatto solo per amore. Dopo l'11 settembre mi vengono retribuite delle mensilità come vittima degli attentati e questo mi offre la possibilità di frequentare un master in Media Studies. Il "sottosuolo" giunge infine in superficie: ormai trentenne, decido di iniziare a vivere facendo ciò che amo. Ci provo come fotoreporter di guerra, perché mi allettava l'idea di avere una missione ben chiara, ma fallisco e così parto per le Filippine, paese di cui mi interessava il contesto socio-economico difficile e il fermento artistico. Insegno in una scuola di cinema e nell'università di Manila. Sono felice, ma si ammala mia suocera e sono costretto a tornare negli Stati Uniti, in Texas, e a un lavoro da impiegato in un hotel. Ritorno a operare nel "sottosuolo": chiamo ex-studenti ed ex-docenti, inizio a produrre il mio primo film. Agisco nel modo più semplice e naturale, cercando una simbiosi tra me e ciò che mi circonda: il film sarà *The Passage*, la storia di un viaggio che parte dalla morte di una donna.

Fin dal tuo primo lungometraggio ti sei confrontato con il tema della morte. Mi sembra che racchiuda in sé tutte le paure e i lati oscuri della vita umana che affronti nel tuo cinema. Un altro aspetto importante, fin da subito, è l'esplorazione del limite tra realtà e finzione: non è semplice capire se la protagonista di *The Passage* sia un'attrice o una persona "reale", e quest'ambiguità si manterrà nelle tue opere successive. Com'è nato il tuo primo film e come hai lavorato con i tuoi interpreti?

Avevo intenzione di fare un film sulla morte, su quanto effimera possa essere la vita. Parto sempre da uno spunto personale, con i miei film cerco un confronto, e attraverso di essi vivo una catarsi. È una mia esigenza, ma forse qualcosa di ancora più profondo: essendo cresciuto in una famiglia atea, mi è sempre mancata una guida. Sono stato addirittura punito per aver fatto il chierichetto, perché nella mia famiglia bisognava essere atei. Quindi le domande esistenziali mi hanno sempre perseguitato. L'avvicinarsi della morte di mia suocera è stato il motivo scatenante che mi ha spinto a lavorare a *The Passage*. Volevo che il film aderisse alla realtà di quel momento, ma ero costretto a ricreare, a rimettere in scena questo evento cercando di essere fedele al suo nucleo di verità. Ho scelto di lavorare con una donna che si era salvata da un cancro terminale: ha interpretato se stessa, in una sorta di processo catartico. I dottori, all'oscuro delle modalità in atto, esaminavano le risonanze magnetiche di mia suocera pensando si trattasse di quelle della donna

received a few months' wages because I was a victim of the terrorist attacks. This gave me the chance to attend a Master in Media Studies. So the 'underground' ultimately surfaced: I was now thirty, and made up my mind about doing what I loved. I first tried as war photo reporter, because the idea of carrying out a clear-cut mission enticed me. I failed, so then I left for the Philippines, a country which I was interested in because of its difficult socio-economic context and artistic ferment. I would teach at a film school and at the Manila university. I was feeling happy, but my mother-in-law fell ill and I had to go back to the U.S., in Texas, and work as an employee at a hotel. I went back 'underground.' I began to summon ex classmates and former teachers of mine, and began to produce my first film. I would work as simply and naturally as possible, searching for a symbiosis between what surrounds me and myself: that film was to become *The Passage*, the story of a journey that departs from the death of a woman.

You have dealt with the theme of death since your first feature. Something that I feel like it encapsulates all the fears and dark sides of human life that recur in your films. Another important element, found since the beginning, is the exploration of the boundary between reality and fiction: it is not simple to understand if the heroine of *The Passage* is an actress or an actual person, an ambiguity to be found in your later works too. How did your first movie come up and how did you work with your 'characters'?

I meant to make a film on death, on how fleeting life can be. I always depart from a personal cue, I look for a dialogue with my films, and experience catharsis through them. This is what I need, but there could be something deeper: I was brought up in an atheist family, therefore I always lacked a guide. I was even punished for being an altar boy, because you needed to be an atheist in my family. As a consequence, existential issues have always hounded me. The impending death of my mother-in-law was the trigger for *The Passage*. I wanted the film to adhere to that moment, but I was still obliged to recreate, to 'stage' this event trying to remain faithful to its core of truth. I chose to work with a woman who was saved from terminal cancer: she played herself, in a sort of cathartic process. The doctors, unaware of what was going on, would examine the MRI scans of my mother-in-law thinking that they belonged to the woman in the

del film e quindi quel responso ha innescato un processo, qualcosa che ha iniziato a muoversi e a comunicarmi qualcosa di vero, perché nel film la donna rivive la sua lotta con il cancro attraverso i referti di mia suocera. All'inizio avevo un copione, lo ritenevo uno strumento indispensabile anche per ragioni tecniche, ma l'ho abbandonato quando ho capito che la realtà era molto più grande di me e che mi sarebbe stato d'ostacolo: mi sono lasciato guidare, rinunciando al controllo. Per la prima volta, mi sono sentito "piccolo", costretto a fidarmi della realtà circostante che mi prendeva per mano, come in una relazione amorosa.

Quindi, a partire dal secondo film, hai iniziato a lavorare senza sceneggiatura?

Per il secondo film mi sono limitato a scrivere un'outline di venti pagine, ma ho buttato via anche quella subito dopo aver cominciato. E mi sono ripromesso di non scrivere più nulla. *Low Tide* è la storia di un bimbo con una madre alcolizzata. I personaggi di questo film e del precedente hanno legami di amicizia, si conoscono, quindi mi sono mosso su un terreno già fertile. La fiducia tra me e gli interpreti è il vero punto di partenza: è lì che si gioca il film. Il personaggio che interpreta la mamma del bimbo è in realtà sua sorella, anche lei vittima del rapporto disfunzionale con la madre. Si ripresenta, dunque, questo cortocircuito che è una vera e propria bomba a orologeria, difficile da maneggiare: può portare a risultati disastrosi ma anche alla meraviglia di quel processo catartico a cui è volto il mio cinema. In qualche modo ne è la genesi, il big bang.

Nei tuoi film ci sono questi momenti straordinari, impossibili da descrivere a parole ma estremamente vibranti a livello visivo, in cui i personaggi sembrano prossimi a una rivelazione o persi dentro di sé. Ha qualcosa a che vedere con il tempo dell'attesa, che riguarda i personaggi ma anche te e il tuo lavoro di ricerca e contemplazione delle emozioni umane...

Sì, questo l'ho capito con *Low Tide* perché lavoravamo con un bambino, un "meccanismo" fragile, e io ho scelto di fidarmi di lui. Il metodo di lavoro prevedeva di parlargli, spiegargli ciò che sarebbe andato a fare e poi seguirlo con la macchina da presa, e aspettare. Il film è girato in 35mm con pellicola a due perforazioni, quindi con take della durata massima di otto minuti. Otto minuti per vivere quest'attesa. È stata una scommessa riuscita. L'attesa e i silenzi mi affasciano perché riguardano i personaggi, e

film, and their verdict triggered a process, something that began to take life and communicate something true to me – the woman in the film actually re-experiences her fight against cancer by way of my mother-in-law's medical reports. In the beginning, I would have a script, thinking that it was an indispensable tool for technical reasons; but I put it aside when I understood that reality was much bigger than I am, and therefore a script would hamper me. I gave up the driver's seat and just followed the lead of reality. For the first time, I felt 'small,' obliged to trust the outside world that held my hand, like in a love relationship.

Therefore, you began to work without script from your second film?

For my second film, I only wrote a twenty-page outline. I threw it away soon after beginning, and resolved to never write anymore in the future. *Low Tide* is the story of a boy with an alcoholic mother. The characters in this and the previous film are friends with each other, they know each other, so I could tread on already fertile ground. Mutual trust with the people in the film is the real point of departure: you stake the film on it. The person who plays the role of the boy's mother is actually his sister – victim herself of a dysfunctional relationship with her mother. A short circuit is recreated that is an actual time bomb, to handle with care: it is liable to provoke disastrous results, or the wonder of that cathartic process that my cinema aims at. In some way, it is its genesis, its big bang.

In your films, there are these extraordinary moments that are impossible to describe in words, but which are so visually vibrant: the characters seem close to a revelation, or lost in themselves. It has to do with the time of waiting, with the characters, but also with yourself and the work of research and contemplation of human emotion that you do...

Yes, I realized this on *Low Tide*, because we would work with a child, a 'fragile' mechanism, and I chose to trust him. According to the working method, I was supposed to be talking to him, explain what he was expected to do and follow him with the camera, waiting. We shot in 35mm double-perforation film, so we could only afford 8-minute takes. Eight minutes to live this waiting. But the gamble paid off. Waiting and silence fascinate me, because they involve the characters, and I don't try to expose their meaning. All I do is deliver these moments to the



io non cerco di svelarne il senso, mi limito a consegnare questi momenti allo spettatore. Con *Low Tide* ho portato a definizione una pratica che mi soddisfaceva e toccava profondamente.

Qual è il percorso che conduce da *The Passage* a *Stop the Pounding Heart*? In che modo i due film sono legati?

Come dicevo, una volta abbandonato il copione non ci sono più limiti tra il film e la vita che vivo, si fanno inscindibili. Dopo aver stracciato il copione di *The Passage*, in un mercato ortofrutticolo ho conosciuto la famiglia di Sara, la protagonista di *Stop the Pounding Heart*. Mi ha colpito subito la loro sincerità e purezza, così gli ho proposto di girare una scena in cui mungevano, e dopo quel primo incontro non ci siamo più separati. *Stop the Pounding Heart* è nato così: dal desiderio di fare qualcosa insieme, anche se nessuno di noi sapeva ancora cosa.

Quindi non avevi idea di quale forma avrebbe preso il film?

La mia esperienza mi diceva di partire senza nulla di scritto. Per i miei film precedenti avevo già avuto modo di incontrare le famiglie dei cowboy e dei bullrider, avevo

audience. With *Low Tide*, I defined a film-making practice that both fulfilled and touched me deeply.

What are the dots that connect *The Passage* to *Stop the Pounding Heart*? How are the two films linked?

As I said, once I dispensed with script, there no longer were any clear demarcations between film-making and living, that became a seamless experience. After scrapping the *Passage* script, at a farmers' market I met the family of Sara, the heroine of *Stop the Pounding Heart*. I was impressed with their sincerity and purity, so I proposed that I shoot the scene where they milk the cattle. We never parted after that first meeting. *Stop the Pounding Heart* came up like this: just the desire of doing something together, even though none of us knew what exactly.

So you didn't have an idea of what the film was going to be like?

According to my experience, I was to start from scratch, with nothing written. On my previous films, I had had the opportunity of meeting the families of cowboys and bull

stabilito una relazione con quel mondo. Mentre giravo mi sono reso conto che il film poteva riguardare l'essere uomo nel sud degli Stati Uniti, in Texas, ma ho continuato ad ascoltare le storie di tutti, a fidarmi. A capire che Sara sarebbe stata la mia protagonista ci sono arrivato molto dopo aver cominciato le riprese: i suoi genitori mi dicevano che era troppo taciturna e timida per il mio film, ma io la sentivo molto vicina a me e ho scelto di seguire quella strada.

La scena della confessione finale di Sara nel dialogo con sua madre è straordinaria: come sei riuscito a realizzarla?

Sapevo che Sara e le sue sorelle si riunivano periodicamente con la madre, per chiederle conforto in un momento di particolare difficoltà, emotiva e spirituale. Dopo un paio di mesi di riprese, Sara mi disse che era pronta a parlare con sua madre, e che avrei potuto assistere alla conversazione. Quindi, nel silenzio più totale che regnava già da qualche ora, mi sedetti vicino al letto, da solo, senza la troupe. Il fonico aveva appoggiato l'asta del microfono alla parete. Rimasi immobile, in quella posizione, per 27 minuti. I primi 9 minuti e mezzo furono di assoluto silenzio, disturbato solo dal suono delle carezze della mamma sui capelli e sulla maglietta di Sara. Non sapevo se e cosa sarebbe successo, cosa si sarebbero dette Sara e sua madre, ma oramai ero diventato una presenza invisibile, un testimone privilegiato di una situazione familiare di assoluta intimità. Ecco: il fatto che Sara e LeeAnne mi abbiano permesso di essere testimone di un loro pezzo di vita credo sia stato una sorta di ringraziamento nei nostri confronti, perché i momenti che abbiamo vissuto insieme, noi della troupe e i Carlson, sono stati momenti di vero affetto che ci portano ancora oggi a essere amici e a volerli bene.

Anche tra Stop The Pounding Heart e Louisiana – The Other Side c'è una relazione molto forte, come sei arrivato alle due storie che compongono il film?

Con Louisiana – The Other Side eravamo ormai al secondo mandato di Obama e sentivo l'esigenza di fare un film politico, di schierarmi, ma mi mancava il materiale umano. Non adatto mai il materiale umano alla storia; o meglio, se manca il materiale umano utile a raccontare una storia, semplicemente non la racconto. Quindi ho parlato con i bullrider di Stop the Pounding Heart e loro mi hanno suggerito di andare in Louisiana a conoscere i loro parenti.

riders, so I had managed to establish a relationship with that world. During the shooting, I realized that the film could be about being a man in the south of the United States, in Texas, but I kept on listening to the stories of everyone, I kept on trusting everybody. Only when I was well into the shooting did I realize that Sara was going to be my main character; her parents would tell me that she was too taciturn and shy for my film, whereas I felt her very close, and chose to follow that route.

The scene of Sara's final confession in the dialogue with her mother is extraordinary: how did you manage to film it?

I knew that Sara and her sisters used to have periodic meetings with their mother to ask for comfort in moments of particular emotional and spiritual difficulty. After a couple months into the shooting, Sara told me she was ready to talk to her mother and that I would be allowed to film the conversation. In the total silence that had reigned in the house for a few hours already, I sat by the bed, alone, without the crew. The sound recordist had propped the boom against the wall. I remained motionless, in that position, for 27 minutes. The first 9 minutes and a half were of absolute silence, broken only by the sound of the mother's caresses on Sara's hair and tee-shirt. I didn't know if and what would happen, what Sara and her mother would say to each other, but at that point I had become an invisible presence, the privileged witness of an absolutely intimate family situation. I believe the fact that Sara and LeeAnne allowed me to be a witness to a piece of their life was a sort of thanks to us. The moments we have lived together, we the crew and the Carlson, were moments of true love that keep our friendship and affection still alive.

A strong connection can be found between Stop the Pounding Heart and Louisiana – The Other Side too. How did you get to the two stories that make up the film?

With Louisiana – The Other Side, the second mandate of Obama was already in course and I felt the need of making a political film, of taking sides, but I was lacking the human material. I never adapt the human material to the story; or rather, if I don't have the human material suitable to tell a story, then I don't tell that story. So I talked to the bull riders of Stop the Pounding Heart and they suggested that I go to Louisiana and meet their parents. Which I did, with all my family in tow. Todd, the patriarch of the bull riders'

Cosa che ho fatto, con tutta la famiglia al seguito. Todd, il patriarca della famiglia dei bull rider, è di West Monroe, nella Louisiana del nord. A 14 anni si è tirato fuori da una situazione difficilissima: era un criminale, fabbricante e spacciatore di droga... Dopo una sparatoria scappò perché era braccato da una gang rivale, si rifugiò a Wacko, vicino a Dallas, e rimase latitante per circa quattro anni, per poi andarsene ancora più a sud, a Deer Park, una zona di estrazione petrolifera, per fare il manovale. Nel corso degli anni, Todd è diventato un po' il mio padre putativo texano: mi insegna a essere texano, a sparare – come cacciatore, non come cecchino! – e mi vorrebbe insegnare a nuotare con i cocodrilli... C'è un legame forte tra me, Todd e tutta la sua famiglia, ecco perché volevo scoprire le sue radici. Per avviare il progetto, ho intrapreso una serie di viaggi verso la Louisiana del nord, e il primo contatto fu proprio la sorella di Todd, Lisa, la fidanzata di Mark, che poi sarebbe diventato il protagonista di Louisiana – The Other Side. Non avevo né un soggetto né una storia in mente, si trattava di fare un lavoro sul territorio, come ho sempre fatto, un approccio che non è mai cambiato: incontrare e conoscere gente e luoghi per poi decidere come muovermi. Come era accaduto per Stop the Pounding Heart, al momento di girare non mi era chiaro non solo quale storia raccontare – si tratta di qualcosa a cui arrivo alla fine del progetto, a volte persino in fase di montaggio – ma non sapevo neanche quali personaggi seguire. Inizialmente, in quel caso, ero partito con Lisa, che era il mio referente. Poi nacque il legame con Mark, un legame primordiale e umano, per via delle cose che ci accomunano. La stessa cosa era accaduta con Sara per Stop the Pounding Heart, con il bambino di Low Tide e con l'uomo dai capelli lunghi di The Passage. A eccezione di Sara, quindi, tutte figure maschili, tutti uomini, giovani o fanciulli introversi e per certi versi impauriti.

Hai capito presto che Mark sarebbe stato il personaggio principale del film o hai valutato anche altre alternative?

No, a un certo punto ho pensato che la nipote di Mark che si vede nel film, un'adolescente di 12 anni, potesse diventare uno dei personaggi principali... Pensavo persino che il film vertesse su di lei, che raccontasse la sua storia, e che attraverso lei avrei potuto capire gli adulti. Per me rappresentava la speranza, il sogno di tirarsene fuori, toccava tematiche molto importanti come l'istruzione in America, il sogno di andare a Yale, che costa 50 mila dollari all'anno... c'erano implicazioni

family, is from West Monroe, North Louisiana. When he was 14, he managed to pull himself out of real hardship, as he was a criminal, a drug dealer... Following a shootout, he ran for he was chased by a rival gang and found shelter in Wacko, near Dallas. He remained at large for about four years and then went down even more south, to Deer Park, an oil drilling area where he found a job as unskilled worker. Over the years, Todd has become something like my Texan putative father: he teaches me how to be Texan, how to shoot – animals, not people! – and would even want to teach me how to swim with the crocodiles... I really bonded with Todd and all his family; this is why I wanted to find his roots. To get the project started, I set on a series of journeys to North Louisiana. My first contact was precisely Todd's sister, Lisa, the fiancée of Mark who would later become the main character of Louisiana – The Other Side. I didn't have a story or outline in my mind, it was more about working in the field, as I have always done. This approach – meeting and getting to know people and places, deciding what to do at a later stage – has never changed. As had happened on Stop the Pounding Heart, when we began shooting not only did the story still elude me – as it is something I get to at the end of the project, at times even in the editing phase – but I didn't even know which characters to follow. In that case, I had started with Lisa, who was my contact person, but then I bonded with Mark, a primordial, human bond, based on the things that we have in common. The same had happened with Sara on Stop the Pounding Heart, with the boy on Low Tide, and with the long-haired man on The Passage. With the exception of Sara, all of them are male figures – introverted, at times scared men, young men, and boys.

Did you realize quickly that Mark was going to be the main character or did you consider other alternatives?

No, at some point I thought that Mark's niece, a 12-year-old that you also see in the film, could become one of the main characters... or even that the film could be about her, could tell her story, and she could be like a lens through which to look at the adults. In my mind, she represented hope, the dream of pulling out of there, and would allow me to touch on important themes such as education in America, the Yale dream (as it costs 50,000 dollars a year), with a whole lot of crazy implications. I also filmed her while she drew fashion sketches and organized little runway shows... After a while, I realized that if I wanted to tell the story of the girl, then I should have told the story



pazzesche. L'ho ritratta anche mentre disegnava moda, organizzava piccole sfilate... Poi mi sono reso conto che se volevo raccontare la storia della ragazzina avrei dovuto raccontare la storia della sua famiglia, del suo padre abusivo e violento e avrei dovuto scavare in aree e meandri che non mi sentivo di voler raggiungere... Alcune scelte devono necessariamente essere immediate. C'è bisogno di un'apertura totale, per capire i limiti di quello che si sta raccontando, le difficoltà di una storia e fare dei sacrifici. Lo stesso vale per la spogliarellista incinta: voleva fortemente essere parte della storia, ed era la persona più violenta del film, in senso fisico. Non era per niente semplice lavorare con una persona del genere, come anche l'altra spogliarellista, che ha fatto la guerra in Afghanistan, drogata fino al collo, incontrollabile, tanto che si spogliava nuda nelle lobby degli hotel. Ecco: raccontare quelle storie poneva dei problemi logistici, mettevano a rischio l'intero film. E parlo di personaggi con un appeal fortissimo, difficili da accantonare in un momento in cui ancora non sapevo che Mark sarebbe diventato il personaggio principale.

of her family, including her abusive, violent father; I should have dug into certain areas and meanders and I didn't really feel like going there... You need to make up your mind very quickly, at times. You need to be totally open, in order to understand the limits of what you are about to represent, including the predicaments of a story, and make sacrifices. The same holds true for the pregnant stripper: she strongly wanted to be in the story, and was the most violent person in the film, on a physical level. Working with a person like this wasn't easy at all, just like with the other stripper, the one who went to war in Afghanistan – a real junkie, uncontrollable, who would strip naked in hotel lobbies. This is it: telling these stories posed logistical problems, jeopardizing the whole film. And I'm speaking of strongly-appealing characters, hard to put aside when I still didn't know that Mark would become the main character.

So what guides you when you choose the characters that will become central in a film?

During the shooting phase, I always ask myself two questions: how to represent people who cannot represent



52

Allora cosa ti guida nella scelta dei personaggi che diventano centrali all'interno del film?

Durante le riprese mi pongo sempre due domande: come fare a rappresentare gente che non può rappresentare se stessa e quanto peso ha l'esigenza di non interferire con il loro modo di essere o con il loro credo. Per la spogliarellista incinta era un'esigenza rappresentarsi in quel modo, mostrare al mondo che per lavorare ha bisogno di assumere stupefacenti. La condizione socio-economica la si eredita, e per me è fondamentale includere una scena del genere, in cui l'eredità di una condizione passa attraverso il sangue. Non c'è ricerca di sensazionalismo: quella scena, per me e per la ragazza filmata, era fondamentale per mostrare una condizione. Tutto passa al vaglio dei personaggi e se per loro una scena o un momento è importante per raccontare il loro mondo, quella scena rimane nel film. Intervenire implica la detenzione della verità, perché si pensa di sapere cosa è giusto e cosa è sbagliato. Il film non riguarda me, io mi assumo la responsabilità del film ma non si tratta di un film sul mio credo o sui miei pre-concetti, non intendo mitigare la realtà. Per questa ragione non riguardo il materiale: io, il mio ego, i miei pregiudizi, le mie idee politiche e i miei limiti mi porterebbero a fare un film su me stesso.

themselves, and how much the need of not interfering with their way of being or their beliefs weighs in the balance. The pregnant stripper needed to represent herself in that way, to show the world that she needs to take drugs to work. You inherit socio-economic conditions, and for me including a scene like that – in which the legacy of a condition is passed down through blood – is fundamental. I am not after sensationalism: that scene, both for me and the filmed girl, was fundamental to expose a condition. Everything goes through the characters, and if a scene or moment is important for them to describe their world, then that scene remains in the film. Intervening implies possession of the truth, thinking you know what is right and what is wrong. The film is not about me, I take my responsibility over the film but still the film is not about my beliefs or preconceptions; I won't mitigate reality. For this reason, I do not watch the rushes, or else I, my ego, my prejudices, my political ideas, and my limits would drive me to make a film about myself.

The importance of establishing a relationship with the subjects filmed emerges clearly as a fundamental factor to lay the foundations of the work. But then, in practical terms, when you begin shooting how do you interact with the characters? What kind of intervention do you operate in their reality?

Emerge con chiarezza l'importanza della relazione che instauri con i soggetti filmati, fondamentale per porre le basi del lavoro a venire. Ma poi, concretamente, quando cominci a girare in che modo interagisci con loro? Che tipo di interventi operi sulla loro realtà?

Alla base di tutto c'è il lavoro che autore e personaggi fanno insieme – penso al percorso di Jean Rouch che aveva abbandonato l'etnografia per abbracciare l'antropologia condivisa. Altri parlano di restored behaviour, "ripristino del comportamento": come autore si può favorire l'accadere di alcune situazioni. Io faccio la guida ai personaggi nella loro storia, ascoltandoli li aiuto e li metto in condizione di raccontare le loro storie. Posso fare molti esempi al riguardo: la storia della mamma di Mark, che sapevo morente di cancro. Chiesi di incontrarla e proposi a Mark di fare la stessa cosa. Le dissi che volevo raccontare la sua morte, fui chiaro fin dall'inizio, e lei disse che dovevamo farlo perché se io avessi raccontato la sua morte questo l'avrebbe forse riavvicinata al figlio. Questa è una situazione che non appartiene sicuramente al cinema etnografico di pura osservazione: c'è un mio intervento chiarissimo, e non è l'unico. Si tratta di un intervento di cui mi assumo la responsabilità come autore, ma per me un intervento del genere è appannaggio della verità. In questo senso, ripristinare un comportamento è fondamentale per raccontare una storia che esiste ma non sarebbe emersa. Ho favorito le condizioni per il compiersi di una storia che esisteva già, ma non ne ho deciso la genesi. C'è poi quella che immagino sembri a tutti una scena di pura finzione: la proposta di matrimonio che Mark fa a Lisa, di pari passo con la sua volontà di andare in galera a ripulirsi dopo la morte della madre. Sono due momenti che partono dal rapporto tra me e Mark piuttosto che da quello tra Mark e Lisa – intendo dire che quello che emerge del rapporto tra loro due in realtà ha luogo grazie al rapporto tra me e lui. Parlavamo del suo futuro con Lisa e lui mi fece delle rivelazioni intime e così, parlandone con lui, mettevo sul piatto mie situazioni personali, i miei fallimenti in certe relazioni e lui disse che parlandone con me aveva riflettuto e aveva deciso di sposarla. Ci siamo accordati su quando e dove voleva fidanzarsi, e mi disse che potevo assistere e girare. Parliamo anche qui di una scena che non è di fiction: la genesi appartiene a Mark, il terreno fertile l'ho creato io. Farsi da parte non significa scomparire. Implica una certa fiducia: farsi da parte e creare terreno fertile sono due cose assolutamente compatibili, anche perché,

Everything is based on the work that the author and the characters perform together. Think of Jean Rouch, who left ethnography behind to embrace shared anthropology. Some speak of "restored behaviour," how you encourage certain situations to happen. I am a guide for the characters in their own story; by listening to them I help them and put them in a position to tell their stories. I can cite several examples in this regard, such as the story of Mark's mother, whom I knew was dying with cancer. I asked to meet her, and proposed that Mark do the same. I told her I wanted to depict her death, I was very straightforward since the beginning, and she said we should go on with this idea, because if I told the story of her death then perhaps she and her son would be reconciled. This kind of situation certainly does not belong in purely observational ethnographic film. My intervention is very obvious, and is not the only one. In this sense, restoring behaviour is fundamental to tell a story that is there but would not come to the surface. I did ease the conditions of a story that was already there to play out, but I did not decide on its genesis. And then, we have that scene that I guess everyone thinks is fictional, e.g. when Mark proposes to Lisa at the same time as he decides he'll go to jail and clean up after his mother's death. These two moments stem from the relationship between Mark and I rather than the one between Mark and Lisa. I mean, what stems from their relationship actually happens because of our (Mark and I) relationship. We would talk of his future with Lisa, and he would spill some intimate revelations, and, just chatting, I contributed with some situations of mine, my failures in certain relationships, and then he said that, after talking with me, he had been thinking and had decided to marry her. We agreed on when and where he would propose, and he told me I could be there and film. This too is not a fictional scene: the genesis belongs to Mark, I created the fertile ground. Standing aside does not mean disappearing, but implies a degree of trust: standing aside and creating fertile ground are totally compatible – also because, on a personal level, just receiving the material and recording impassively is an approach I am not interested in at all.

Was the idea of splitting the film in two clear since the beginning?

Splitting the film in two parts was a complication, but I always complicate things for myself when I make films. I believe it is necessary to be scared of not completing

personalmente, ricevere il materiale e documentare con distacco è un approccio che non mi interessa affatto.

La divisione del film in due parti ti era chiara fin dall'inizio?

La divisione in due parti è una complicazione, ma io mi complico sempre la vita, quando faccio film. Ritengo sia necessario aver paura di non portarlo a termine, piangere, voler abbandonare il progetto... Sono tutte emozioni necessarie, perché la paura è un reality check, una presa di coscienza fondamentale, come il sentirsi piccolo di fronte al progetto e a quello che si sta vivendo. Sapevo che le difficoltà le avremmo risolte in fase di montaggio, anche se a differenza di *Stop the Pounding Heart*, dove la mia intenzione era di perdermi completamente, non sapere che tipo di girato avevo in mano e lasciarmi guidare dai personaggi, questa volta il livello di paura era talmente alto che non ho voluto perdermi del tutto. Ogni notte valutavo, facevo un consuntivo, un'analisi delle storie a cui stavo lavorando, quantomeno per capire quali direzioni prendere, trattandosi di un progetto impazzito: personaggi che andavano e venivano, gente che spariva... Il lavoro, dunque, non presentava solo la complessità di esser diviso in due parti ma anche quelle proprie di ogni singola parte. Evito sempre di vedere il girato, comunque, anche perché c'è il rischio di innamorarsi del proprio materiale, di concepirlo come un figlio. Durante le riprese del film l'ho fatto una volta sola e non ci ho dormito la notte perché pensavo che Mark stesse assumendo troppo le sembianze del personaggio di un film di finzione, con i suoi occhi sgranati, le palpebre immobili... Le sue espressioni erano "perfette", quasi da attore, e d'altra parte la fotogenia era una delle ragioni per cui l'avevo scelto. Sono un perfezionista, attratto dal bello, dalla performance, tutte cose che possono essere deleterie quando si punta a raccontare il reale.

Parli di avere paura, di perdersi completamente... Sembra che tu ti esponga parecchio, con tutta la tua fragilità, al momento di elaborare il progetto, vivendolo sulla tua pelle, ma che poi questa apertura che concedi ti permetta di ottenere frutti importanti...

Non sono un cineasta d'urto, d'assalto, non ce la faccio a servirmi della telecamera per forzare la mano e far scoprire i personaggi e le loro storie. Prediligo i rapporti uno a uno, dove riesco a confrontarmi, ad affrontare le situazioni e a crearne di nuove. Quando prendo in mano la telecamera devo anch'io sentirmi al sicuro, come i

the film, to cry, to want to abandon the project... They're all necessary emotions, because fear is a reality check, a fundamental process of becoming aware, just like feeling small in front of the project and of what you are experiencing. I knew we would solve the difficulties during editing, even though, unlike on *Stop the Pounding Heart* – where I was willing to lose myself completely, to not know what kind of footage I got, to be guided by my characters – this time the degree of fear was so high that I was not willing to lose myself entirely. Every night, I would evaluate, take stock of the situation, analyse the stories on which I was working, at least to decide which directions to take, given that the project was going haywire: characters coming and going, people disappearing... Therefore, the complexities lay not only in the two-part work, but also in the individual parts. I still avoid watching the rushes, also because you risk falling in love with your footage, conceiving it like a child. During the shooting, I only did once, and I couldn't sleep at night because I thought that Mark was coming too close to a fictional character, with his wide-eyed stare, motionless eyelids, 'perfect' expressions, almost like those of an actor; on the other hand, I did choose him because he is photogenic. I am a perfectionist; I am drawn to beauty, to performance – all potentially deleterious things when your aim is to portray the real.

You mention being scared, losing oneself... It looks like you put yourself on the line, with all your frailty, at the moment of carrying out the project, experiencing everything first-hand – but then opening yourself this way brings about substantial results.

I am not an assault film-maker, I really can't use the camera to force the hand of and lure out the characters and their stories. I have a preference for one-on-one relationships, where I can have a dialogue, tackle the situations, and create new ones. When I hold the camera, I need to feel safe, just as the characters do. This is part of the limits about me: my way of working reflects my fears. I am the main instrument to make the film, even before the camera, but I can be a double-edged sword: I am in a position to make or unmake the film, I can even destroy it, and I am aware of this. In my lack of method, I am a methodical person, as I know my limits and qualities perfectly. I would like to make everyone happy, and this is a huge limit for a film director, especially if you make documentaries. To place yourself in the stead of the



personaggi. Questo fa parte dei limiti che mi riguardano: il mio modo di lavorare riflette le mie paure. Sono io lo strumento principale per realizzare il film, ancora prima della macchina da presa, e io posso essere un coltello a doppio manico: posso fare o disfare il film, posso anche distruggerlo, e ne sono ben consapevole. Nella mia mancanza di metodo sono molto metodico, conosco perfettamente i miei limiti e i miei pregi. Vorrei fare tutti contenti, e questo è un grossissimo limite per qualunque regista, specie per un documentarista: mettersi dalla parte dell'audience, aver paura del fallimento e del rifiuto, l'idea che quello che faccio non piaccia o possa mettere i soggetti interessati in difficoltà. Ecco perché per me è necessario non vedere il materiale, mi farei del male e farei del male al film.

Come dicevi, all'interno del tuo non avere metodo c'è in realtà un metodo ben preciso. In cosa consiste e quali sono i punti fermi del tuo approccio?

audience, to fear failure and rejection, just the idea that what I do is not appreciated or gets the people involved into trouble are a constant worry. This is why I don't need to watch the rushes, I would harm myself and the film at once.

As you said, in your lack of method there is a precise method. What is it like, and what are the staples of your approach to film-making?

In the first place, I try to establish empathy. I am driven by the desire of telling a story with affection, creating an almost amorous relationship between the people I film and I. I don't know that this applies to everyone, it would be interesting to see the outcome of a relationship that stems from hate and dislike. What is fundamental from my point of view is to play with the cards on the table, because empathy alone is not enough. You need to learn, you need to know yourself as author, understand which decisions need to be made, and you must be brave – with a courage



In primis cerco di stabilire un'empatia, sono mosso dalla voglia di raccontare una data storia con amore, di creare un rapporto quasi amoroso tra me e le persone che filmo. Non so se debba valere per tutti, sarebbe interessante vedere i risultati di un rapporto che nasce dall'odio e dall'astio... Resta fondamentale, dal mio punto di vista, giocare a carte scoperte, perché l'empatia da sola non basta. Si impara, bisogna conoscersi come autori, capire quali scelte è necessario fare e avere coraggio, un coraggio che viene dall'esperienza. Io sono arrivato a trovare un modello di lavoro dopo vari tentativi, spesso falliti. Parallelamente, è chiaro, c'è un discorso prettamente tecnico, anch'esso frutto di una lunga esperienza diretta: il ciak singolo che dura per il totale della scheda digitale o della bobina (prima 8 minuti ora 30); il silenzio assoluto durante il ciak, tra un ciak e l'altro – parlo del silenzio assoluto tra la troupe; l'assenza totale – e qui arrivo ai limiti dell'intolleranza – del gergo tecnico sul set, che crea una distanza con i personaggi, una gerarchia tra me e loro, perché è un linguaggio speciale, quasi dittatoriale che nessun altro è in grado

that comes from experience. I achieved a work pattern after several, often failed attempts. Concomitantly, of course, there is the strictly technical issue, also the result of a long direct experience – managing the single take that lasts for the total capacity of the reel or digital magazine (once 8 minutes, now 30); absolute silence during the take, or in-between takes (I mean silence among the crew); total ban – and I border on the intolerant here – on film jargon on set, which would create a gap with the characters, a hierarchy between them and us, because it is a technical, almost dictatorial language that no one else can comprehend; absolute priority is given to the characters' movement; never interrupt the take even in case of technical problems (such as focus or sound); shoulder-supported camera, always; the angular fields need be covered in motion, with an eye to editing, for my editing is a clean, almost invisible one, like in fiction film.

What else? How many of you on set?

Very few visible cables, just a camera and a boom, even though on Louisiana we had to resort to radio

di comprendere; la priorità assoluta di movimento ai personaggi; non interrompo mai il ciak anche in caso di problemi tecnici (non funzionasse fuoco o suono, ad esempio); la macchina sempre a spalla; la copertura degli angoli in movimento, quindi un occhio al montaggio, dal momento che il mio montaggio è pulito, quasi di finzione...

Che altro? In quanti siete sul set?

Pochi cavi a vista, solo macchina da presa e boom, anche se per Louisiana, a volte, abbiamo utilizzato radiomicrofoni. Poi limitare al massimo il numero di collaboratori sul set, di norma un massimo di 4: io, l'operatore, fuoco e fonico. In casi estremi, quando c'è bisogno di ridurre il numero di persone sul set non esito a farmi da parte, esco io se è necessario. Si torna, dunque, al concetto della perdita di controllo: permetto e favorisco la genesi del film ma le scene vanno avanti anche senza di me. Ripeto, tutto questo l'ho imparato con gli anni e con l'esperienza. Ho una formazione tecnica da fotografo, da fotoreporter, e al cinema sono arrivato in maniera spontanea con *The Passage*, un film a me molto caro che è stato un vero casino... Il non sapere cosa si stesse facendo era qualcosa di esilarante ma anche drammatico, però ne è venuto fuori un film, e ciò mi ha dato fiducia. Se siamo riusciti a fare un film quando non eravamo neanche in grado di capire a quali frequenze si dovesse registrare il suono, è evidente che si poteva solo migliorare! Credo che a molti registi, a ogni livello, manchi la disponibilità a fallire clamorosamente e vivere quel disastro, arrivare ai limiti e voler quasi abbandonare la professione, riuscire a sopportare l'urto e l'impatto del fallimento totale.

Dopo aver visto il tuo ultimo film, *What You Gonna Do When the World's on Fire?*, mi pare di riconoscere nel tuo percorso cinematografico un moto interno che conduce dall'intimità e dal personale, verso il collettivo e il sociale. Quasi fossi partito dai singoli individui per poi aprirti a uno spaccato più dichiaratamente politico. È così?

Credo ci sia anche un aspetto molto personale, di crescita: con il passare del tempo anche la mia "voce" è cresciuta, si è rafforzata, ho preso coraggio e ho pensato di aver conquistato l'autorevolezza necessaria ad affrontare in maniera più decisa un discorso politico che mi stava molto a cuore. Sempre con l'idea di non farne un monologo ma di dare vita a una dialettica, se non addirittura a un dibattito. C'è poi, evidentemente, il mio essere texano d'adozione, tenendo presente che il Texas è lo stato più

microphones at times. Minimum number of crew, normally max 4: I, camera operator, focus puller, and sound recordist. In extreme cases, when an even thinner crew is needed, I do not hesitate to step back – I'll gladly stand down for the sake of the scene. Here is again the concept of losing control: I allow and encourage the genesis of the film, but scenes go on even without me. Again, I've learned all this over the years and from experience. I trained as photographer, photo reporter, and arrived to cinema spontaneously with *The Passage*, a film that I am fond of, and a real mess to make... Not knowing what we were doing was something both hilarious and dramatic, but a film came out of this experience, and this gave me confidence. If we managed to get a film done when we weren't even capable of setting the frequencies to record the sound, then we could only improve! I believe that many film-makers, on every level, lack the willingness to fail big and live through that disaster, reach the limits, be tempted to abandon the job, manage to bear the brunt and impact of total failure.

After watching your latest film, *What You Gonna Do When the World's on Fire?*, I feel like I detected an inner movement running across your films that departs from intimacy and the personal sphere and lands on the collective and social dimension. As if you started out with the individual and then opened onto a declared political picture. Is that so?

I believe there is a very personal side to it, that has to do with personal growth; with time, my 'voice' too has evolved, gained strength; I have mustered courage, and thought I had reached the authority needed to tackle a political discourse properly, something for which I care. The idea is still not to conduct a monologue but create a dialectics, if not a debate. On top of this, obviously, I am an adoptive Texan, keeping in mind that Texas is the most multi-ethnic state of America and the most segregationist at the same time. Therefore, you are part of this tension, this conflict, especially in Houston, the city where I live: a progressive stronghold with very large territorial borders, surrounded by very strong reactionary forces that have gained traction now more than ever. In fact, thanks to president Trump's manoeuvres, far-right movements can now enjoy freedoms guaranteed by the First Amendment. Freedom of speech, then, is easily transformed into freedom

multietnico d'America e al tempo stesso anche quello più segregazionista, quindi si partecipa di questa tensione, di questo conflitto – in particolare nella città di Houston in cui vivo: una roccaforte progressista dai confini territoriali molto estesi e circondata da fortissimi moti reazionari che oggi più che mai hanno preso voce, perché grazie alle manovre del presidente Trump i movimenti di estrema destra possono godere di libertà garantite loro dal Primo emendamento. La libertà di espressione si trasforma così facilmente nella libertà di odiare e nei cosiddetti "hate crimes". L'uguaglianza non è un concetto flessibile, è qualcosa di ben preciso, lo dico perché negli Stati Uniti il concetto di uguaglianza è in qualche modo un concetto perverso. Per me, quindi, era necessario utilizzare questa seppur piccola visibilità mediatica guadagnata con i film precedenti per prendere una posizione ben precisa e testimoniare di quanto sta accadendo.

Anche in questo caso si tratta di un progetto che nasce con determinate intenzioni, legato anche alla figura di Leadbelly, e poi perde per strada le proprie origini per trovare una nuova dimensione formale e di racconto. Cosa ha fatto sì che il film prendesse un'altra piega, oltre l'urgenza politica di cui dicevi poco fa? E anche in questo caso sono stati i personaggi che hai incontrato a rivelarti la storia che intendevi raccontare?

58

Assolutamente sì. Sono partito dall'idea di parlare della musica come ultimo baluardo inespugnabile dell'eredità culturale dei neri d'America, bagaglio poi espropriato per mezzo delle registrazioni fatte dal governo e dallo Smithsonian Institute negli anni '30, e uno dei primi spiritual a essere registrati dallo Smithsonian fu proprio What You Gonna Do When the World's on Fire?. Mi interessava andare alla ricerca delle loro radici attraverso la musica, poi le cose sono cambiate, grazie all'incontro con Judy e il suo bar, in cui si esibiva ogni mercoledì. Ho invertito la marcia: anziché raccontare il passato per parlare del presente, racconto storie del presente nelle quali si riflette la Storia più ampia. C'è sempre un momento, nella realizzazione dei miei film, in cui avviene una sorta di catarsi, perché il momento delle riprese, molto lungo, è preceduto da un'altrettanto lunga fase di frequentazione, uno stare insieme che trascende completamente il cinema e che costituisce la condizione necessaria per poter pensare di realizzare progetti cinematografici come i miei. Si tratta di un cinema che dev'essere vissuto, persino a prescindere

of hating and so-called hate crimes. Equality is not a flexible concept, it is a very precise one; I'm saying this because, in the U.S., the concept of equality is perverse in some way. Therefore, I felt like I should take advantage of the tiny media coverage I had had with my previous films to take a precise stand, and testify to what is happening.

In this case too, the project was came up with certain intentions and themes, including the figure of Leadbelly, and then lost its origins along the way finding a new formal dimension and approach to storytelling. What influenced the film, besides the political urgency that you have just mentioned? And were the characters that you met in progress who unravelled the story for you?

Yes, absolutely. I departed from the idea of discussing music as the last unassailable bulwark of the cultural heritage of African Americans, of which they were dispossessed by the government and the Smithsonian Institute with their music recordings of the thirties. One of the first spirituals to be recorded by the Smithsonian was precisely What You Gonna Do When the World's on Fire?. I meant to explore their roots by way of music, but then things changed after I met Judy and found her cafeteria, in which she had a show every Wednesday. So I doubled back: instead of describing the past to discuss the present, I told stories of the present that reflect history on a wider level. In the making of my films, there always is a moment in which a sort of catharsis takes place, because the shooting phase – a very long one – is preceded by an equally lengthy phase of mutual acquaintance, hanging around, that transcends cinema. However, it constitutes the necessary condition to even think of realizing film projects such as mine. It is a cinema that needs to be lived, regardless of the making of the film itself: it is a cinema that exists regardless of cinema, I'd venture to say.

Filming in black & white is news for you. How did it come up?

For two reasons, none of which concerning the skin colour. On one hand, I thought it would be important to provide an equilibrating factor to the several stories and their different contexts; given that they are disjointed in dramaturgical terms, I thought I should dispense with a characteristic, colour, that would have added to the



dalla realizzazione stessa del film: un cinema che esiste a prescindere dal cinema, mi verrebbe da dire.

La scelta di filmare in bianco e nero è una novità, nella tua produzione. A cosa è dovuta?

A due motivi, nessuno dei quali ha a che fare con il colore della pelle. Da una parte pensavo sarebbe stato importante fornire un equilibrio a tutte le storie raccontate e ai loro diversi contesti: dal momento che non convergono in senso drammaturgico ho pensato di fare a meno di una caratteristica, il colore, che le avrebbe ulteriormente tenute lontane. La seconda ragione è legata all'idea di fornire un aspetto atemporale al racconto: non è la mia storia, quindi mi annullo, mi faccio da parte attraverso la sottrazione del colore, che a volte può essere molto invasivo. Era anche un modo per neutralizzare una concezione del colore proprio della cultura bianca europea, così come lo è il concetto di "bello" ad esso legato. Escludendo il colore abbiamo escluso anche una gerarchia del bello e del brutto, e della differenza, che non ci interessava.

narrative's diversity. The second reason has to do with the idea of providing the story with a timeless quality: it is not my story, therefore I cancel myself, I step back by removing colour, that can be invasive at times. Also, it was a way of neutralizing an idea of colour that is properly white and European, as is the concept of 'beauty' that is connected to it. By excluding colour, we also excluded a hierarchy of good and bad, and of difference, which we weren't interested in.

In the film's ending, the underlying question ("What You Gonna Do When the World's on Fire?") emerges with all its power and finds different answers: on one hand, a mother advises her son to be submissive and avoid reacting; on the other hand, a group of activists is ready to fight. It seems obvious to me that the question, placed in the film's title, in the second person singular, is addressed to everyone: it is a critical moment, in which all of us need to take a stand.

The question is certainly addressed to everyone. However, I don't think that the question should only elicit a reflection on "taking a stand." In fact, there are



Nel finale del film la domanda che lo sottende (“Cosa fare quando il mondo è in fiamme?”) emerge con forza e trova risposte diverse: da una parte una madre che consiglia al figlio adolescente di essere remissivo e non reagire, dall'altra un gruppo di attivisti che è pronto allo scontro. Mi pare evidente come la domanda, posta nel titolo alla seconda persona singolare, sia rivolta a tutti: è un momento critico in cui ognuno deve decidere da che parte stare.

La domanda è sicuramente rivolta a tutti. Tuttavia, penso che tale domanda non debba semplicemente indurci a una riflessione sul “da che parte stare”. Questo perché, in realtà, non stiamo parlando di “parti” di uno stesso mondo, bensì di mondi completamente diversi. In quello dei neri d'America, ad esempio, quando le fiamme bruciano si muore perché i soccorsi non arrivano. Storicamente, le urla dei neri vengono ignorate dai governi centrali e locali. Sono “l'elemento di disturbo che rallenta il progresso della democrazia Americana”. Basta pensare a ciò che disse Trump in campagna elettorale circa l'incremento della violenza in tutte le principali downtown nere, ragion per cui sarebbe necessario un maggior intervento da parte delle forze dell'ordine: in realtà, Trump non fece altro che riproporre l'antica strategia politica dell'“ethnic cleansing” (pulizia etnica). Al contrario, nel mondo dei bianchi americani, quando il mondo è in fiamme si scappa via, il più lontano possibile dal calore delle fiamme, in attesa dei soccorsi che puntualmente arriveranno. I bianchi fanno finta di sentire le fiamme che si stanno mangiando il mondo: lo fanno sia come azione (conscia o inconscia) purificatoria della propria coscienza, sia perché pensano (coscientemente o inconscientemente) che l'empatia può sopperire all'inerzia politica e militante. Questo è un problema morale e ideologico che non esiste solo in America: in Europa la crisi dell'immigrazione ha portato in superficie moti reazionari, razzisti e nazionalisti in realtà forti già da tempo. Noi bianchi progressisti, americani o europei, comprendiamo appieno la gravità delle diatribe razziali e delle politiche xenofobe che affliggono quasi ogni angolo del mondo – cosa che ci causa anche sofferenza emotiva –, tuttavia riusciamo a dormire sonni tranquilli, nella consapevolezza di un mondo completamente spaccato a metà. Quindi, forse la risposta alla domanda “Che fare...” è duplice: Se si è bianchi, si corre ai ripari. Se si è neri, si scappa da Dio (come dice il gospel da cui è tratto il titolo del film).

no ‘stands to be taken’ in the same world, because the worlds concerned are totally different. For example, in the world of African Americans when there is a fire people die, because rescue teams don't get there. Historically, the screams of black people are ignored by central and local governments. They are “the disruptive element that slows the advancement of American democracy down.” Just think of what Trump said during his campaign about the increase in violence recorded in the main black downtowns. This would justify an increase in the use of law enforcement – but all Trump did was repropose the old political strategy of ethnic cleansing. On the contrary, when it comes to American Wasps, when the world's on fire you run as far away from the flames as possible, waiting for the rescue team, that will duly arrive. Whites pretend to feel that fires are eating the world away: they do so as a (conscious or unconscious) action to purge their conscience, or because they think (consciously or unconsciously) that empathy may make up for political and militant inertia. This is a moral and ideological problem that concerns America but not only: in Europe, the crisis of immigration has brought to the surface reactionary, racist, and nationalist forces that have been smouldering for quite some time. We progressive whites, either American or European, fully understand the seriousness of racial diatribes and xenophobic policies that are afflicting almost every corner of the world – something that makes us grieve emotionally, among other things – but we can still get a good night's sleep, in spite of being aware that the world is split in two. Therefore: perhaps, there is a twofold answer to the question “What you gonna do...”. If you're white, you batten down the hatches. If you're black, you run like God (quoting from the gospel that inspired the film's title).



THE PASSAGE

USA, Italia, Belgio, 2011
DCP, col, 89 min
v.o. inglese sott. in italiano

Regia / Directed by Roberto Minervini
Sceneggiatura / Screenplay Denise Ping Lee, Roberto Minervini
Fotografia / Cinematography Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio / Editing Marie-Hélène Dozo
Suono / Sound Aaron Madrid
Cast / Cast Soledad St. Hilaire, Mean Gene Kelton, Alan Lyddiard,
Alberto Salinas, Tim Carlson, Sara Carlson
Produzione / Production Pulpa Film, Poliana Productions
Contatti / Contacts denise@pulpafilm.com





Texas: Ana ha appena scoperto di essere in fin di vita; Jack è da poco uscito di prigione e ha bisogno di soldi. I due decidono di partire verso Rock Springs, dove la donna vuole incontrare un guaritore, e a loro si unisce Harold, diretto a una mostra d'arte a Marfa. Lungo il viaggio, l'assortito terzetto condividerà rimpianti e dolori, ma troverà anche il modo di farsi vicendevolmente coraggio. Lungometraggio d'esordio sostanzialmente autoprodotta e scritto da Minervini con la moglie Denise Ping Lee, mostra in nuce l'orientamento stilistico che caratterizzerà i lavori a venire, nel desiderio di abbattere i confini tra finzione e documentario. Fin dalla prima scena, in cui ad Ana viene diagnosticato un tumore terminale, il regista guarda alla lezione dei fratelli Dardenne per raccontare con affetto un universo di emarginati in cerca di riscatto. A caccia di una libertà formale, lo sguardo è già maturo, ed emerge con forza la capacità di rivelare l'umanità profonda dei personaggi, tutti interpretati da attori non professionisti.

Texas. Ana has just found out she's about to die. Jack has recently been released from jail, he needs money. The two decide to leave for Rock Springs, where Ana plans on meeting a healer. Harold is bound for an art exhibition in Marfa and joins them. During the journey, the mixed trio will share joys and sorrows, but will also manage to encourage each other. Minervini's debut feature, basically self-produced, and written by the filmmaker along with his wife Denise Ping Lee, shows in essence the style perspective that will characterize his following works, undermining the boundaries between fiction and documentary. The first scene, in which Ana is diagnosed with terminal cancer, echoes the lesson of the Dardenne Brothers to depict a universe of outcasts in search of redemption with an affectionate approach. Seeking formal freedom, Minervini's gaze is already a mature one, and his ability to expose the deep humanity of the characters – played by non-professional actors – emerges very clearly.





LOW TIDE

USA, Italia, Belgio, 2012

DCP, col, 92 min

v.o. inglese sott. italiano

Regia / Directed by Roberto Minervini
Sceneggiatura / Screenplay Roberto Minervini
Fotografia / Cinematography Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio / Editing Marie-Hélène Dozo
Suono / Sound Aaron Madrid
Cast / Cast Daniel Blanchard, Melissa McKinney, Vernon Wilbanks,
Colby Trichell, Sid Kelton
Produzione / Production Pulpa Film, Poliana Productions
Contatti / Contacts denise@pulpafilm.com





In una piccola cittadina texana, un ragazzino vive con la madre alcolizzata dandole una mano nelle faccende di casa e nel lavoro, un'impresa di pulizie. A tempo perso raccatta lattine di bibite da vendere per pochi dollari, ma dentro di sé cova il desiderio di lasciarsi alle spalle un mondo di abusi e miserie. Opera di finzione con radici saldamente piantate nella realtà e una forte componente autobiografica: rispetto all'esordio di *The Passage*, lo stile si fa più raffinato e si rimarca la volontà di stare al fianco di reietti e outsider, per restituire dignità alla loro vita difficile. Non c'è mai traccia di compiacimento nel mostrare situazioni di miseria e abbandono, lo sguardo teso a svelare l'umanità dei personaggi persino nei momenti di peggior abbruttimento. Ma il film segna anche l'inizio di un doloroso percorso d'indagine sulle tappe della crescita, volto al confronto con i propri limiti e la paura della morte, sfiorata nel drammatico pre-finale, prima di un ritrovato abbraccio salvifico.

In a small town in Texas, a boy lives with his alcoholic mother, helping her with the house chores and at work, a cleaning company. As a pastime, he collects cans for a sixpenny, all the while nursing a desire to leave a world of abuse and misery behind. A work of fiction, but firmly rooted in reality, with a strong autobiographical component: Minervini's sophomore film proves to be more refined in terms of style than *The Passage*, while confirming the will to stand by pariahs and outsiders and restore the dignity of their hard lives. There is no sign of complacency when situations of poverty and neglect are exposed: the gaze only aims to show the humanity of the characters, even when their degradation is at its most extreme. However, this film also marks the beginning of a painful research into the stages of growing up, confronting one's limits and fear of death. In fact, a character brushes with death in the tragic pre-ending, that opens on a newly-found redeeming embrace.





STOP THE POUNDING HEART

USA, Italia, Belgio, 2013

DCP, col, 98 min

v.o. inglese sott. italiano

Regia / Directed by Roberto Minervini
Sceneggiatura / Screenplay Roberto Minervini
Fotografia / Cinematography Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio / Editing Marie-Hélène Dozo
Suono / Sound Aaron Madrid
Cast / Cast Sara Carlson, Colby Trichell, Tim Carlson, LeeAnne Carlson, Grace Carlson, Christin Carlson
Produzione / Production Pulpa Film, Ondarossa, Poliana Productions
Contatti / Contacts denise@pulpafilm.com



In Texas, la sedicenne Sara, cresciuta in una famiglia di allevatori e con una madre fervente religiosa e dedita all'homeschooling, passa le giornate a sbrigare i doveri di casa in compagnia delle sorelle. Ma l'incontro con il coetaneo Colby, al seguito di un rodeo itinerante, la spingerà a mettere in discussione i precetti materni e ripensare il proprio futuro. Per Minervini è il film dell'affermazione critica internazionale, e anche quello con il quale si affina ulteriormente la sua personale pratica filmica: regia, fotografia e montaggio contribuiscono a dare una netta impronta cinematografica al reale; ma nonostante l'andamento narrativo abbia tratto molti in inganno, spingendo a parlare di "falso documentario", non c'è traccia di sceneggiatura. Il soggetto del film emerge da un lungo periodo di sopralluoghi e frequentazioni con la famiglia Carlson, ed è stupefacente la capacità del regista di rendersi trasparente negli istanti di intimità: come nel finale in cui Sara confessa alla madre i propri dubbi, lasciandosi andare a un pianto liberatorio.



In Texas, sixty-year-old Sarah, born into a family of farmers with a fervently religious mother devoted to home-schooling, spends her days doing the house chores along with her sisters. When she meets Colby, a boy of the same age, after a touring rodeo, she is prompted to question the mother's principles and re-think her future. With this film, Minervini gained international acclaim, honing his personal filmmaking practice: film direction, cinematography, and editing all help give a cinematic imprint to the real. Moreover, many were induced to believe it was a 'make-believe documentary' based on the strong affabulatory component – instead, there was no script at all. The film's subject was inspired by a series of recces and the acquaintance with the Carlson family, with the film director who managed to become transparent in the moments of intimacy, such as in the ending, when Sarah confesses her doubts to her mother and erupts in a cathartic cry.





LOUISIANA (THE OTHER SIDE)

Italia, Francia, 2015
DCP, col, 92 min
v.o. inglese sott. italiano

Regia / Directed by Roberto Minervini
Sceneggiatura / Screenplay Roberto Minervini, Denise Ping Lee
Fotografia / Cinematography Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio / Editing Marie-Hélène Dozo
Suono / Sound Bernat Fortiana Chico
Cast / Cast Mark Kelley, Lisa Allen, James Lee Miller, Lloyd Rex, Josh Frazier, Colby Trichell
Produzione / Production Okta Film, Agat Films & Cie;
in collaborazione con ARTE France, Rai Cinema
Contatti / Contacts prod@oktafilm.it





Nei territori paludosi della Louisiana del nord, Mark e Lisa, entrambi schiavi della metanfetamina, alternano momenti di complicità e affetto a litigi furibondi. Intorno alla loro roulotte, una comunità di reduci e disadattati discute animatamente della situazione sociale. Contemporaneamente, in Texas, i componenti di un nucleo armato paramilitare dileggiano Obama e si preparano ad affrontare una nuova, imminente guerra civile. Dichiaratamente politico, il film di Minervini è spaccato in due tra una prima parte intima e dolente, e una seconda più corale e distaccata. Due mondi apparentemente inconciliabili che dialogano a distanza su temi comuni: la libertà, la salvaguardia del nucleo familiare e la difesa da una minaccia interna. "L'altro lato" del titolo è quello di un'America rimossa, abbandonata dalle istituzioni e in stato di conflitto permanente con se stessa e i propri ideali. A emergere è il toccante ritratto di un'umanità di reietti, stretta intorno ai propri cari e pronta a soccorrere nel bisogno; e se alcune scene mettono a disagio, la buona fede del regista è fuori discussione.

In the swamplands of North Louisiana, moments of complicity and affection alternate to terrible fights between Mark and Lisa, both addicted to methamphetamine. Around their trailer, a community of veterans and misfits get into a heated argument about the social situation. At the same time, in Texas, members of a militia group ridicule Obama and get ready for an imminent new civil war. Minervini's openly political film is split in two, with a first part that is intimate and doleful as opposed to the more detached second part, which represents a multiplicity of voices. Two apparently irreconcilable worlds exchange views on the same themes at a distance: freedom, the protection of your family, and fear of the enemy within. "The Other Side" of the title is that of an America forgotten, forsaken by institutions, and in a state of permanent conflict between itself and its ideals. What emerges is a moving portrayal of marginal human beings who are close to each other and ready to help in moments of need. And even though some scenes may be troubling for the viewers, the good faith of the film director is indubitable.





WHAT YOU GONNA DO WHEN THE WORLD'S ON FIRE?

Italia, USA, Francia, 2018
DCP, b/n, 109 min
v.o. inglese sott. italiano

Regia / Directed by Roberto Minervini
Sceneggiatura / Screenplay Roberto Minervini
Fotografia / Cinematography Diego Romero Suarez-Llanos
Montaggio / Editing Marie-Hélène Dozo
Suono / Sound Bernat Fortiana Chico
Cast / Cast Judy Hill, Dorothy Hill, Michael Nelson, Ronaldo King,
Titus Turner, Ashley King, Kevin Goodman, Krystal Muhammad
Produzione / Production Okta Film, Pulpa Film
Contatti / Contacts prod@oktafilm.it



Estate 2017: una serie di brutali uccisioni di giovani afro-americi per mano della polizia scuote gli Stati Uniti. Una comunità nera del Sud affronta gli effetti persistenti del passato cercando di sopravvivere in un paese che non è dalla parte della sua gente. Intanto le Black Panther organizzano una manifestazione di protesta contro la brutalità della polizia. Dopo la rabbia reazionaria e anti-istituzionale di Louisiana (The Other Side), Minervini prosegue la propria, personale indagine politica e si spinge dove nessun bianco era arrivato prima, raccontando da vicino una comunità nera alle prese con la persistenza di politiche discriminatorie e razzismo endemico, in un'area in cui le tracce devastanti lasciate dell'uragano Katrina sono ancora ben visibili. Il furore combattivo degli adulti, prostrati ma non sconfitti, emerge di pari passo alla voglia di vivere dei più giovani, in un bianco e nero di limpida bellezza che conduce in un eterno presente fuori dal tempo. Con il suo film più corale, Minervini solleva un combattivo pugno chiuso contro l'intolleranza e la repressione.



Summer 2017: a series of brutal police killings of young African-Americans unsettles the United States. A black community in the south challenges the persistent aftermaths of the past trying to survive in a country that does not stand by its people. Meanwhile, the Black Panthers organize a protest against police brutality. After depicting reactionary, anti-institutional anger in Louisiana (The Other Side), Minervini pursues his personal political research and ventures in areas where no white man has ever dared to, immersing himself in a black community that still tackles discriminatory policies and endemic racism in a region marked by visible signs of the havoc wrought by hurricane Katrina. The combative fury of the adults, exhausted but not defeated, comes to the surface along with the will to live of the young. The handsome, neat black-and-white aesthetics carries the audience in an out-of-time, eternal present. With its most multi-faceted film, Minervini raises a pugnaceous fist against intolerance and repression.



claire simon /
geografie umane /
human geographies



Le regole del gioco / / the rules of the game

quattro film di / four films by / Claire Simon

Daniela Persico

Sono “geografie umane” quelle che la cineasta francese Claire Simon tratteggia da quando, giovanissima, ha preso tra le mani una camera Super8. La sua attenzione si è da subito rivolta alle persone che aveva intorno a sé, senza sentire il bisogno di andare lontano per trovare la materia di cui è fatto il suo cinema, umile, casalingo e curioso. Cogliendo pienamente la provocazione dell’imprescindibile inchiesta di Jean Rouch e Edgar Morin, che in *Chronique d’un été* (1960) interrogano i passanti su cosa sia la felicità per le strade di Parigi, dagli anni Ottanta ad oggi Simon elabora un percorso artistico che alterna film documentari e di finzione, con crescente precisione nell’analisi di un contesto sociale in cui i meccanismi del potere e il retaggio culturale appaiono sempre più sfuggenti.

All’interno della ricca filmografia dell’autrice, si è scelto di presentare in questo omaggio quattro film, realizzati in momenti diversi della sua carriera ma con al centro l’universo dei giovani e il loro confrontarsi con le regole della società: dal film rivelazione *Récréations* (1992, appena restaurato), ambientato nel cortile di un asilo infantile, al diario intimo *800 kilomètres de différence* (2002), girato durante l’estate dei quindici anni di sua figlia, fino ai più recenti *Le Concours* (2016), spietata

We can call “human geographies” the ones French filmmaker Claire Simon drew since she took a Super8 camera in her hands for the first time. Her attention was immediately drawn towards the people she had around herself, without the need to go too far to find the humble, homely and curious material her cinema is made of. Fully taking on the provocation of the unavoidable inquiry of Jean Rouch and Edgar Morin, who question Paris passers-by about the meaning of happiness in *Chronique d’un été* (1960), Simon elaborated a unique artistic journey that alternated documentary films and fiction since the Eighties to the present day. Her journey focused more and more on the analysis of a social context in which the mechanisms of power and the cultural heritage appear progressively more elusive.

Within the author’s rich filmography, we decided for a tribute comprising four films, produced in different moments of her career but all concerning the universe of young people and their confrontation with societal rules. From the revelation of *Récréations* (1992, just restored), set in the courtyard of a kindergarten, to the intimate diary of *800 kilomètres de différence* (2002), of his daughter’s fifteen years, up to the most recent



analisi del processo di selezione della più nota scuola di cinema di Parigi, la Fémis, e *Premières Solitudes* (2018), nato da un programma scolastico in una scuola superiore multiethnica di periferia. Quattro tappe della crescita di ogni individuo: l'asilo e il tempo del gioco, le vacanze e il primo amore, la scuola superiore e il confronto con il mondo degli adulti, l'università e il giudizio degli altri sul proprio futuro diventano momenti chiave per raccontare la trasformazione dell'anarchia infantile in ubbidienza civile, in un processo di assorbimento dei diktat sociali che caratterizzano il tempo in cui si è nati.

Ne è uno straordinario emblema *Récréations*, capolavoro del cinema documentario, in cui i bimbi fanno il verso alla vita degli adulti, giocando a guardia e ladri o a marito e moglie, ma anche incarnando quella tensione unica tra il restare se stessi e il desiderio di diventare grandi vincendo le proprie paure, come accade alla bambina che chiude il film il suo agognato salto. Un balzo verso nuovi conflitti: quelli dei quindici anni di Manon, figlia della regista, che in un'assolata estate nell'alto Var si trova a vivere la sua

Le Concours (2016), ruthless analysis of the selection process of the notorious Paris film school, la Fémis, and *Premières Solitudes* (2018), born of a school program in a peripheral multiethnic high school. Four stages of individual growth: the kindergarten and the time of plays, the holidays and the first love, the high school and the comparison with the adult world, the university and the judgment of others on one's own future, all become key moments to tell the transformation from infantile anarchy into civil obedience, in a process of absorbing the social imperatives characterising the time in which one was born.

In this regard, emblematic is the extraordinary *Récréations*, a masterpiece of documentary cinema, in which children play the game of adult life, imagining themselves as guards and thieves or husband and wife, but also embodying the unique tension between being oneself and the desire to grow up beyond their fears, as it happens to the little girl who closes her film, ready to take the leap. A leap towards new conflicts: those of

prima storia d'amore, sotto gli occhi sorpresi e accoglienti della madre. Un primo amore che fa incontrare due mondi: quello borghese e parigino dell'autrice con quello più proletario della famiglia del ragazzo, che ogni notte lavora come panettiere in paese. Nella solarità degli abbracci e delle risate c'è già l'ombra di una distanza sociale che segnerà la fine della relazione, utopicamente possibile solo negli spazi aperti di un'estate radiosa e nelle menti sognanti di due adolescenti.

Dopo una lunga pausa, in cui Simon si è occupata in maniera antesignana sia dei temi del femminile (contro la nuova ondata antiabortista) sia della multiculturalità (di cui è da sempre una strenua indagatrice), negli ultimi anni ha realizzato a stretto giro due film su fasi estremamente delicate della crescita. In *Premières Solitudes* è entrata in una scuola superiore in punta di piedi, tanto da farsi accogliere nei momenti più intimi dei discorsi dei ragazzi. Se il film si apre e si chiude sugli schermi dei cellulari (quelli che sembrano minare la conversazione con i genitori e tra gli stessi ragazzi), nel film si delinea un'altra ipotesi sulla frattura con un mondo degli adulti spesso lontano dai propri figli, che ne soffrono in silenzio. La presenza attenta della regista diventa l'occasione di improvvise richieste d'aiuto, accolte dalla solidarietà dei compagni di classe, svelando come l'adolescenza (dietro ai balli e alle corse per i corridoi) sia il primo momento in cui si sperimenta il sentimento della solitudine, non colmato dall'intrattenimento virtuale offerto dalla tecnologia.

Il versante politico di questo documentario intimo e poetico, è rappresentato da *Le Concours* in cui Simon segue il processo di selezione di una scuola d'eccellenza. In che modo i suoi colleghi registi, sceneggiatori e produttori, scelgono chi prenderà il loro posto? Vincerà uno spirito di conservazione o di innovazione? In una teoria di prove e interrogatori, si svelano le idiosincrasie di chi detiene il potere di compiere scelte determinanti per la vita di un ragazzo. E se la Simon fa parte di quel corpo docente, nel fare il film sceglie la parte dei ragazzi spostando progressivamente la sua analisi su chi sta dall'altra parte della cattedra. Perché il suo cinema, libero e potente, sarà sempre dalla parte di chi sta cambiando la società, scardinandone – anche solo per un attimo – le regole.

Manon, fifteen years old daughter of the filmmaker, who in a sunny summer in the high Var finds herself living her first love story, under the surprised and welcoming eyes of her mother. A first love that brings together two worlds: the bourgeois and Parisian one of the filmmaker and the proletarian one of the boy's family, who works every night as a baker in the village. In the radiance of hugs and laughter there is already the shadow of that social distance which mark the end of the relationship, possible only in the open spaces of the utopia of a bright summer and in the dreamy minds of two teenagers.

After a long break, in which Simon dealt as a forerunner with both the themes of feminine (against the new anti-abortion wave) and multiculturalism (theme she has always been a strenuous investigator of), in the last few years made two films on an extremely delicate stage of growth. In *Premières Solitudes* she entered a high school on tiptoe, so much so that she was welcomed to attend the most intimate moments of the boys and girls' exchanges. If the film opens and closes on the screens of mobile phones (those that seem to undermine the conversation with parents and among the students themselves), the film outlines another hypothesis on the fracture with an adult world often far from that of their children, who suffer in silence. The attentive presence of the filmmaker becomes an occasion for sudden requests for help, welcomed by the solidarity of classmates, and revealing how adolescence (behind dances and corridor races) is the first moment in which a human being experiences the feeling of loneliness that cannot be filled by virtual entertainment offered by technology.

The political counter-side of this intimate and poetic documentary is represented by *Le Concours* in which Simon follows the selection process of a school of excellence. How do her fellow directors, screenwriters and producers choose those who will take their place? Will a spirit of conservation or innovation win in the end? In a series of tests and interrogations, the idiosyncrasies of those who hold the power to make decisive choices for a young adult's life are revealed. And if Simon is part of that school, in making the film she chooses to stand on the part of the students, her sympathetic focus slowly shifting towards those who are on the other side of the table. Because her free and powerful cinema will always be on the side of those who are changing society, breaking up the rules - even if only for a moment.



RÉCRÉATIONS

Francia 1992
AppleProRes, colore, 54'
v.o. francese sott. in italiano

Regia / Directed by Claire Simon
Sceneggiatura / Screenplay Claire Simon
Fotografia / Cinematography Claire Simon
Montaggio / Editing Suzanne Koch
Suono / Sound Dominique Lancelot
Musica / Music Pierre-Louis Garcia
Produzione / Production Les Films d'Ici, La Sept ARTE
Contatti / Contacts Les Films d'Ici, Céline Paini
celine.paini@lesfilmsdici.fr



Al suono della campanella, il cortile di una scuola materna si trasforma da spazio vuoto a palcoscenico animato da decine di piccoli attori sociali. Finalmente liberi, i bambini giocano a simulare gli adulti. C'è chi trasforma il cancello scolastico nelle sbarre di una prigione, chi attua prove di forza con il prossimo, chi si mette a raccogliere bastoncini, chi vorrebbe saltare una panchina ma non riesce a superare le proprie paure. Nonostante la giovanissima età, dinamiche di costruzione dello spazio sociale si insinuano sottilmente nelle strategie di fantasia giocosa dei piccoli protagonisti. Un film gioioso e profondo, nato da un'idea essenziale e disarmante nella sua efficacia. Riedito in versione restaurata in occasione dei suoi venticinque anni, il documentario conferma la sua imprescindibilità all'interno della storia del cinema, spalancando le possibilità del documentario d'osservazione verso l'essenzialità teorica di un trattato filosofico sul vivere insieme e sui vincoli impartiti dalla società.



At the sound of the bell, the courtyard of a nursery school transforms from empty space to a stage animated by dozens of small social actors. Finally free, children play at simulating adults. There are those who transform the school gate into bars of a prison, those who bully the neighbor, those who start collecting sticks, those who would like to jump over a bench and end up being overwhelmed by their own fears. Despite the young age, social space dynamics subtly penetrate the playful imagination strategies of the little protagonists. A joyful and profound film, born from an idea essential and disarming in its power. Restored for its twenty-five years' anniversary, the film is a landmark in the history of documentary, opening up the possibilities of observational cinema towards the theoretical essentiality of a philosophical treatise on the act of living together and on the constraints imposed by society.

79



CLAIRE SIMON (Londra, 1955) ha cominciato la carriera cinematografica come montatrice e regista. Nel 1990 vince con *Les Patients* il Prix de patrimoine a Cinéma du Réel e da allora alterna cinema documentario e di finzione. Tra i documentari ricordiamo *Récréations* (1992), *Coûte que coûte* (1995) e *Mimi* (2003). *Sinon oui* (1997) è il suo esordio nella finzione, seguito da *Ça brûle* (2006) e *Les bureaux de Dieu* (2008). Nel 2016 vince il premio Venezia Classics al Miglior documentario con *Le Concours*.

CLAIRE SIMON (London, 1955) began her film career as an editor and director. In 1990 she won the Prix de patrimoine at Cinéma du Réel with *Les Patients* and since then she alternates documentary and fictional cinema. Among her documentaries are *Récréations* (1992), *Coûte que coûte* (1995) and *Mimi* (2003). *Sinon oui* (1997) is her fiction debut, followed by *Ça brûle* (2006) and *Les bureaux de Dieu* (2008). In 2016 she won the Venice Classics Award for Best Documentary with *Le Concours*.

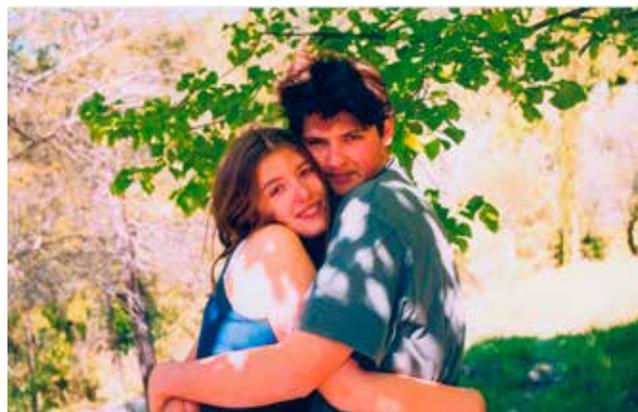




800 KILOMÈTRES DE DIFFÉRENCE

Francia 2002
BetaSP, colore, 74 min
v.o. francese sott. in italiano

Regia / Directed by Claire Simon
Sceneggiatura / Screenplay Claire Simon
Fotografia / Cinematography Claire Simon
Montaggio / Editing Claire Simon
Suono / Sound Jean Mallet, Pierre Armand, Michel Toesca
Produzione / Production Agat Films & Cie
Contatti / Contacts Doc and film Théo Lionel t.lionel@docandfilm.com



Manon ha quindici anni, Greg diciassette. Si sono incontrati a Claviers, piccolo paese dell'alto Var. Manon, liceale parigina, è lì per le vacanze, mentre Greg lavora nella panetteria del padre. A separarli c'è la distanza geografica e sociale tra Parigi e la provincia, gli ottocento chilometri che danno il titolo al film, ma lo slancio utopico dell'adolescenza sembra per un attimo ridurre ogni vincolo sociale. Una commedia romantica in cui Claire Simon ricopre il doppio ruolo di regista e madre: quasi il diario di una vacanza, in cui si consumerà un passaggio fondamentale nel rapporto madre-figlia, ma anche un'opera sapientemente concepita sulla trasformazione familiare e la memoria di un paese in trasformazione che rischia di perdere la propria. Un film impressionista, sfuggente e assoluto come l'età dei protagonisti e l'estate dai suggestivi scenari in cui la regista è cresciuta.

Manon is fifteen years old, while Greg is seventeen. They met in Claviers, a small town in the upper Var. Manon, a high school student from Paris, is there on holiday, while Greg works in his father's bakery. Although the geographical and social distance between Paris and the province, the eight hundred kilometers that give the film its name, is bound to keep them apart, the utopian teenage love seems to reduce for a moment any social constraint. A romantic comedy in which Claire Simon plays the double role of filmmaker and mother: almost the diary of a holiday, in which a fundamental passage in the mother-daughter relationship takes place, but also a subtly conceived film on family transformations and the changing memory of a country that risks losing its ability to remember. An impressionistic work, elusive and absolute as the age of its protagonists, basking in the evocative Summer landscapes the filmmaker has grown into.





LE CONCOURS

Francia 2016
DCP, colore, 119 min
v.o. francese sott. in italiano

Regia / Directed by Claire Simon
Sceneggiatura / Screenplay Claire Simon
Fotografia / Cinematography Claire Simon, Aurélien Py
Montaggio / Editing Luc Forveille, Emma Benestan, Giorgia Villa
Suono / Sound Olivier Hespel, Nathalie Vidal
Produzione / Production Andolfi
Contatti / Contacts festivals@widehouse.org

Si inizia con un test generale dove si radunano ragazzi da tutto il mondo con la speranza di entrare alla celebre Fémis, la più nota scuola di cinema parigina. Ma la prova scritta è solo il primo esame in un accurato processo di selezione, che prevede prove pratiche e colloqui con uno o più esaminatori. Alla fine solo pochi fortunati vedranno il loro nome scritto sui fogli affissi alle porte della scuola. Interna al corpo docente, la regista si interroga sui modi in cui la società contemporanea istituisce la propria discendenza, poco importa che si tratti di artisti (registi, sceneggiatori, montatori, produttori): al centro dell'indagine sta il gioco di attese, distanze e riflessi tra l'esaminato e l'esaminatore. Colpisce la serietà di questa inarrestabile sequenza di prove, durante la quale emerge il rilievo dato ai codici sociali, alla provenienza e all'educazione familiare perché si possa entrare in un gotha culturale, concesso a pochi. Un film provocatorio e suggestivo, che si interroga a fondo sulle possibilità date al singolo di rinnovare lo status quo.

The film begins with a general test for which young people from all over the world gather with the hope of entering the Fémis, the notorious Film school in Paris. Nevertheless, the written test is only the first exam part of an accurate selection process, which involves practical tests and interviews with one or more examiners. In the end only a lucky few participants will see their name written on the papers posted on the doors of the school. Being part of the teaching body, the director wonders about the ways in which contemporary society makes space for its descendants, and she does it irrespectively of their roles as artists (directors, screenwriters, editors, producers): at the center of the investigation is the game of waiting, distancing and reflecting which separates the examiner and the examined. During this unstoppable sequence of tests the importance given to social codes, to the background and to family education crucial to enter a cultural elite granted to a few, is finally revealed. A provocative and suggestive film that questions the possibilities given to the individual to change the status quo.





PREMIÈRES SOLITUDES

Francia 2018
DCP, colore, 100 min
v.o. francese sott. in italiano

Regia / Directed by Claire Simon
Sceneggiatura / Screenplay Claire Simon
Fotografia / Cinematography Claire Simon
Montaggio / Editing Claire Simon, Luc Forveille, Léa Masson
Suono / Sound Pierre Bomp, Arnaud Marten, Virgile Van Ginneken, Nathalie Vidal
Musica / Music Stromae
Produzione / Production Sophie Dulac
Contatti / Contacts festivals@widehouse.org



Ivry-sur-Seine, periferia di Parigi, liceo Romain Rolland. Anaïs, Catia, Clément, Elia, Lisa, Hugo, Judith, Mélodie, Tessa: sono studenti, adolescenti francesi, alcuni di loro immigrati di prima o seconda generazione. In questo melting-pot che è oggi la società francese e sarà domani quella europea, la regista entra in punta di piedi, offrendo ascolto ai ragazzi che davanti alla sua videocamera si aprono come raramente accade in un film. Conversazioni, confidenze, mezze verità, pianti, un crescendo di emozioni che si condividono con i compagni di classe, esaminando per lo più lo stato delle relazioni famigliari e i rapporti con i genitori. Tra un inizio e a un finale in cui sembrano dominare gli schermi dei computer (o dei cellulari), si delineano problematiche più profonde: separazioni, distanze culturali, la precarietà lavorativa che complica il rapporto tra figli e genitori. Accenni di ballo e corse sfrenate per le scale dell'istituto, e tante conversazioni a levare un coro di esperienze sul sentirsi per la prima volta soli nell'affrontare la vita.

Romain Rolland high school in Ivry-sur-Seine, a Paris suburb. Anaïs, Catia, Clément, Elia, Lisa, Hugo, Judith, Mélodie, Tessa are students, French teenagers, some of them first or second generation migrants. The filmmaker enters cautiously in this melting-pot of today's French society – which mirrors what Europe will soon become. She listens to the boys and girls as they reveal themselves to the camera in a way that rarely happens in a film. Conversations, confidences, half-truths, tears, a crescendo of emotions that are shared with classmates, mostly focused on family matters and relationships with parents. Between a beginning and an end in which computer screens (or mobile phones) seem to dominate the scene, deeper concerns emerge: separations, cultural distances, work instability that complicates the relationship between students and their parents. Glimpses of dancing, wild climbing of the stairs and conversations compose a chorus of experiences that tell the tale of that particular feeling of being alone in facing life for the first time.



camilo restrepo /
segni di guerra /
signs of war



tracce di un altrove cinematografico / traces of a cinematic elsewhere

cinque corti di / five shorts by / Camilo Restrepo

Alberto Diana

Con appena cinque cortometraggi realizzati in 7 anni, Camilo Restrepo ha tracciato un percorso unico che trascende i limiti del cinema documentario e sperimentale, partendo dai laboratori di sviluppo analogico e arrivando fino alle più importanti rassegne mondiali di Locarno e Cannes.

Nato a Medellín (Colombia) nel 1975, intraprende gli studi d'arte, per poi trasferirsi nel 1999 a Parigi dove prosegue la formazione. Abbandonata la carriera pittorica, trova nella pellicola la propria dimensione espressiva: la fascinazione per l'immagine in movimento si coniuga con la dimensione artigianale de "L'Abominable", fertile laboratorio analogico parigino dove i filmmaker indipendenti possono filmare, sviluppare ed elaborare il girato in pellicola in totale autonomia.

La sua ricerca si lega in modo imprescindibile a questa cornice di indipendenza artistica: il laboratorio, come l'atelier del pittore, diviene il luogo ideale nel quale l'anima dell'artista e quella del filmmaker possono ricongiungersi. Uno spazio creativo privilegiato, in cui il processo di produzione non è più parcellizzato come accade nel cinema industriale tradizionale ma vive quotidianamente, in tutte le sue fasi, attraverso il lavoro fisico sulla materia filmica operato dal cineasta artigiano.

With just five short films made in 7 years, Camilo Restrepo has produced an original body of work, which was able to transcend the limits of documentary and experimental cinema, by starting its inception in analog development laboratories and reaching in few years the most important world festivals, such as Locarno and Cannes.

Born in Medellín (Colombia) in 1975, he studied art and then moved to Paris in 1999, where he continued his education. After quitting his career as a painter, he found a new expressive dimension in film: the fascination for moving image was combined from the start with the artisanal dimension he found at "L'Abominable", a fertile Parisian analog laboratory where independent filmmakers can shoot, develop and process the footage in complete autonomy.

His research is inextricably linked to this framework of artistic independence: the laboratory, like the painter's atelier, becomes the ideal place where the artist's soul and that of the filmmaker can be reunited. A privileged creative space, in which the production process is no longer fragmented as that of traditional industrial cinema but lives, in all its phases, through the daily physical work on the filmic matter manipulated by the artisan filmmaker.



La dimensione tattile ricorre in tutta l'opera di Restrepo, partendo dai corpi tatuati e dalle pagine impresse degli scarti dei giornali de *La impresión de una guerra* (premiato a Locarno nel 2015), passando dal found-footage di *Tropic Pocket* (cortometraggio d'esordio del 2011) fino alle mani dei percussionisti di Cilaos (anch'esso vincitore del Pardino d'Argento a Locarno nel 2016) e *La Bouche* (presentato alla Quinzaine des Réalisateur·euses nel 2017). Il suo sguardo sembra concentrarsi non tanto sulla realtà, quanto sulle sue tracce e i segni che essa imprime nei corpi di chi filma e nei luoghi che essi abitano.

In questo senso, l'avvicinamento al suo Paese natale, la Colombia, e alla sua storia ferita, mantiene un approccio chiaramente impressionista: l'unico possibile, peraltro, in un contesto in cui il logorio della parola impedisce qualsiasi possibilità di comprensione dell'essenza di un conflitto ancora in corso. La ricerca su un segno che possa spingere verso una lettura più profonda del mondo è oggi più che mai l'imperativo di un cinema che, nel suo farsi, diviene politico.

The tactile dimension recurs throughout the whole work of Restrepo, starting from the tattooed bodies and the imprinted pages of the scraps of the newspapers of *La impresión de una guerra* (awarded in Locarno in 2015), passing through the found-footage of *Tropic Pocket* (his 2011 short film debut) to the hands of the percussionists of Cilaos (also winner of the Pardino d'Argento in Locarno in 2016) and *La Bouche* (which premiered at the Quinzaine des Réalisateur·euses in 2017). His gaze seems to focus not so much on reality but on its traces and the signs that it imprints in the bodies of those who film and in the places they inhabit.

In this sense, the approach to his native country, Colombia, and his wounded history, bears a clear impressionist approach: the only possible one, moreover, in a context in which the strain of the word prevents any possibility of understanding the essence of an ongoing conflict. More than ever, the research of a sign that can push towards a deeper reading of the world is the imperative of a cinema that, in its making, becomes political.

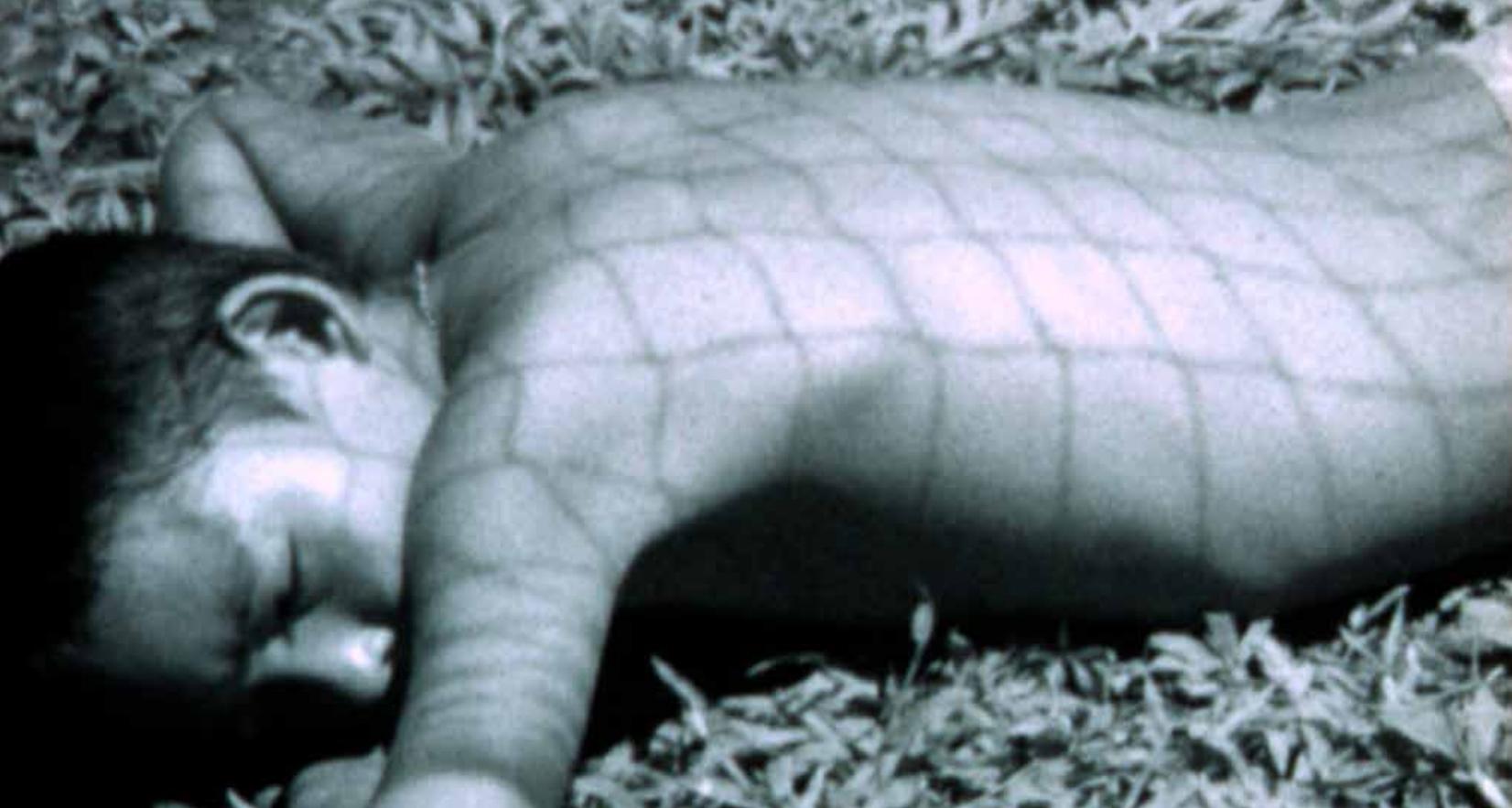
L'opera di Camilo Restrepo è materia viva e in continuo mutamento, nonostante la sua filmografia non superi complessivamente gli 80 minuti. Prova ulteriore del suo carattere visionario è il dittico musicale d'ambientazione africana composto da Cilaos e La Bouche. Benché poggi su radici comuni, la sua ricerca filmica sembra qui subire un mutamento, dovuto non solamente a una dislocazione di tipo geografico, ma anche a uno slittamento tematico, che aspira a evocare, tramite un racconto mitico, temi universali come la relazione con la morte e il senso di giustizia.

Se la questione del segno, della traccia, sviluppata nei film colombiani rimane una cifra di carattere umano, appannaggio del mondo dei vivi, le musiche di Cilaos e, in particolar modo, di La Bouche, sembrano mirare invece a una tensione trascendentale che oltrepassa la cornice terrena dei conflitti tra i viventi. Si trova forse in questo altrove cinematografico, in cui si ristabilisce il contatto tra il mondo dei morti, vittime delle ingiustizie, e quello dei vivi, che patiscono impotenti le conseguenze della violenza, l'unico spazio possibile per una riconciliazione.

In attesa del primo lungometraggio ancora in fase di realizzazione, *Los conductos*, che unirà l'impulso dei primi film colombiani a quello dei film musicali, *IsReal* dedica a Camilo Restrepo la prima retrospettiva del suo lavoro su territorio nazionale.

Camilo Restrepo's body of work is alive and constantly changing, although it does not exceed a total of 80 minutes. Further proof of his visionary approach can be found in the African musical diptych composed by Cilaos and La Bouche. Although rooted on common ground, his filmic research seems to undergo a change with these two films, due not only to a change in geographical location, but also to a thematic shift. This aspires to evoke, through a mythical tale, universal themes such as the connection with the world of death and the sense of justice.

If the issue of the trace as a sign, developed in his Colombian films remains mainly a human trait, a prerogative of the world of the living, the music of Cilaos and, in particular, of La Bouche, seems instead to aim at a transcendental tension that goes beyond the earthly frame of conflicts among the living. The only possible space for reconciliation it is perhaps to be found in his films elsewhere, a place where connection is restored between the world of the dead, victims of injustice, and that of the living, the victim who suffer the consequences of violence. Waiting for his first feature film still in progress, *Los conductos*, which will combine the impetus of the first Colombian films with that of musical ones, *IsReal* dedicates to Camilo Restrepo the first national retrospective of his work.



TROPIC POCKET

[NATIONAL PREMIERE]

Colombia 2011

Super8 e video su DCP, bianco e nero / colore, 12 min.

v.o. inglese sott. in italiano

Regia / Directed by Camilo Restrepo

Sceneggiatura / Screenplay Camilo Restrepo

Fotografia / Cinematography Camilo Restrepo

Montaggio / Editing Camilo Restrepo

Suono / Sound Camilo Restrepo

Produzione / Production Camilo Restrepo

Distribuzione / Distribution Collectif Jeune Cinéma (Europa)

Video Data Bank (USA)

Contatti / Contacts www.camilo-restrepo-films.net, www.cjcinema.org

La regione del Darién, nel dipartimento colombiano del Chocó, è un territorio isolato tra il mare e la giungla. Questa frontiera apparentemente invalicabile e selvaggia tra l'America centrale e meridionale è stata teatro di numerose istanze colonizzatrici. L'esordio di Camilo Restrepo è un'opera multiforme, in cui le proprie immagini girate in Super8 collidono con le tracce filmiche pre-esistenti delle diverse narrazioni di conquista: una docu-fiction dei missionari claretiani sul processo di evangelizzazione; video amatoriali scaricati da internet girati dalla guerriglia o dai militari di stanza nella regione; uno spot della Chevrolet che ritrae un maldestro tentativo di attraversamento a bordo di un'automobile del tratto di giungla in cui si interrompe la dorsale Panamericana. L'approccio etnografico di partenza viene stravolto in un vortice caleidoscopico di senso, e all'indagine sulla ricerca di un'ipotetica "prima immagine" in un territorio selvaggio prevalgono la denuncia della manipolazione e lo straniamento.

The Darién region, in the Colombian department of Chocó, is an isolated territory between the sea and the jungle. This apparently impenetrable and wild border between Central and South America has been the scene of numerous colonizing instances. Camilo Restrepo's debut is a multi-faceted work, in which the images shot in Super8 collide with the pre-existing filmic traces of the various conquest's narratives: a docu-fiction by Claretian missionaries about the evangelization process; amateur videos downloaded from the internet filmed by guerrillas or soldiers stationed in the region; a Chevrolet ad that portrays a clumsy attempt to cross aboard a car the stretch of jungle where the Pan-American ridge is interrupted. The original ethnographic approach is distorted into a kaleidoscopic vortex of meaning, and the investigation into the search for a hypothetical "first image" in a wild territory is dominated by denunciation of manipulation and alienation.

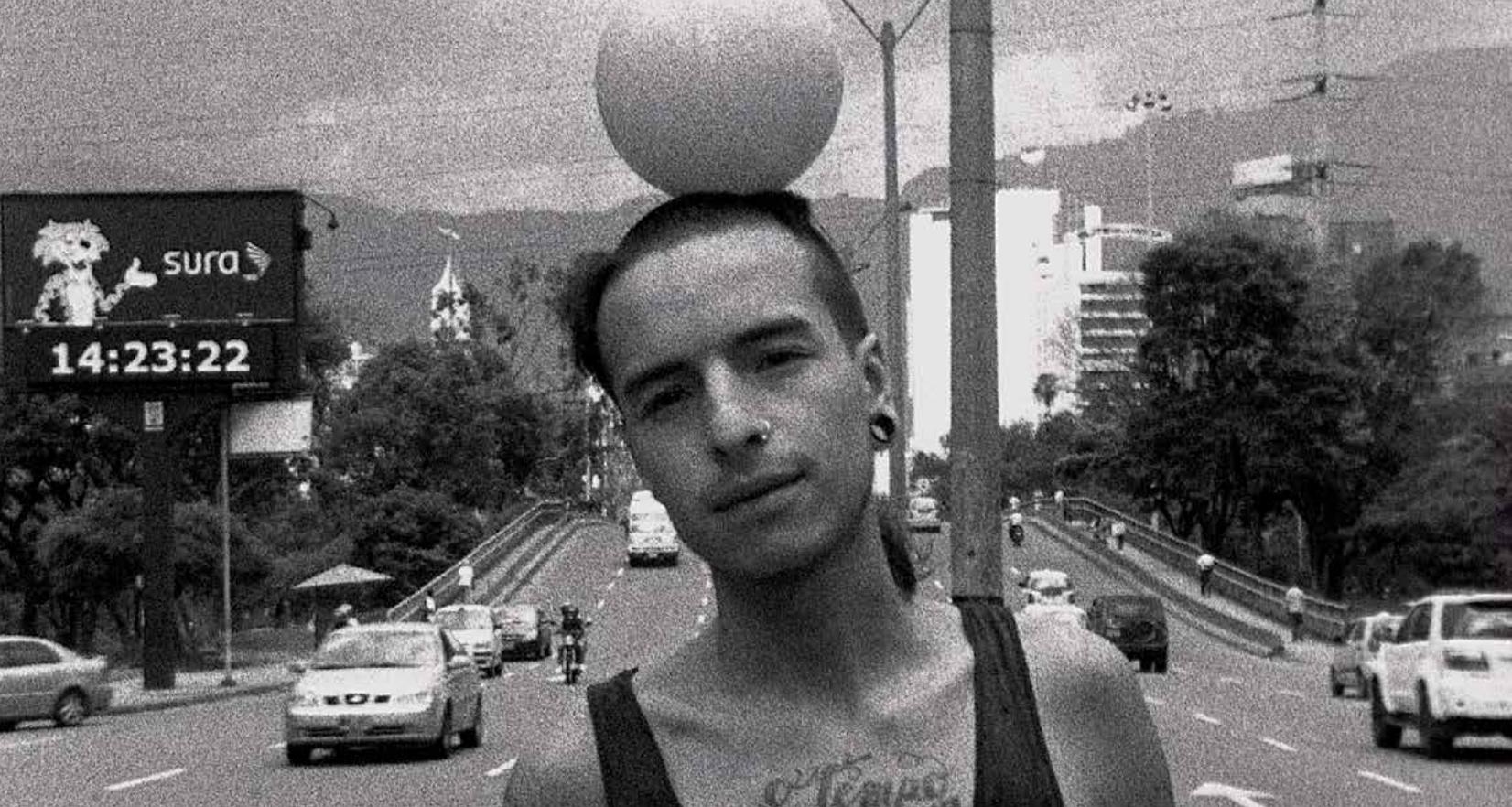
93



CAMILO RESTREPO è nato nel 1975 a Medellin, Colombia. Vive e lavora a Parigi dal 1999. Formatosi come pittore, è membro del collettivo L'Abominable, laboratorio artistico di cinema analogico. I suoi cortometraggi sono stati presentati nei principali festival mondiali, vincendo per due anni di seguito il Pardino d'Argento al Festival di Locarno con *La impresión de una guerra* (2015) e *Cilaos* (2016). Attualmente sta ultimando il suo primo lungometraggio *Los conductos*.

CAMILO RESTREPO was born in 1975 in Medellin, Colombia. He lives and works in Paris since 1999. Trained as a painter, he is a member of L'Abominable collective, an art laboratory devoted to analog cinema. His short films have been screened in many international film festivals, winning the Pardino d'Argento at the Locarno Film Festival for two years in a row with *La impresión de una guerra* (2015) and *Cilaos* (2016). He is currently completing his first feature *Los conductos*.





COMO CRECE LA SOMBRA CUANDO EL SOL DECLINA

[NATIONAL PREMIERE]

Colombia, Francia 2014
16 mm su DCP, colore / bianco e nero, 11 min.
v.o. spagnolo sott. in italiano

Regia / Directed by Camilo Restrepo
Fotografia / Cinematography Camilo Restrepo
Montaggio / Editing Camilo Restrepo
Suono / Sound Camilo Restrepo
Produzione / Production Camilo Restrepo, 529 Dragons
Distribuzione / Distribution Collectif Jeune Cinéma (Europa)
Video Data Bank (USA)
Contatti / Contacts www.camilo-restrepo-films.net, www.cjcinema.org

Tra le strade trafficate di Medellín c'è un mondo che vive all'ombra dei nomi dei grandi condottieri a cui sono intitolate le immense avenidas della metropoli colombiana: giocolieri di strada, meccanici e gommisti impegnati con scarti di automobili in una lotta incessante per la sopravvivenza. Con una voce over che intensifica l'effetto di distanziamento brechtiano già sperimentato in Tropic pocket, Restrepo si insinua per la prima volta nel tessuto urbano della propria città natale, per dare vita a un saggio sull'oblio e la ripetitività. La ciclicità dei gesti e delle esistenze di coloro che stanno ai margini si misura con il flusso apparentemente inarrestabile del tempo, capace di pesare sulle loro vite come una condanna: "O tempo não pára" ("il tempo non si ferma"), così recita la scritta tatuata sul petto del giovane giocoliere sospeso tra le due carreggiate di una trafficata strada del centro città.

Among the bustling streets of Medellín there is a world that lives in the shadow of the great leaders' names, after whom the huge avenidas of the Colombian metropolis are named: street jugglers, mechanics and tire dealers working with spare parts in a relentless struggle for survival. Using a voice over that intensifies the brechtian estrangement effect already present in Tropic pocket, Restrepo ventures himself for the first time in the urban fabric of his hometown and gives life to an essay about oblivion and repetition. The cyclical nature of the gestures and lives of those on the edge is measured by the seemingly unstoppable flow of time, which weighs on them as a condemnation: "O tempo não pára" ("time does not stop") reads the inscription tattooed on the chest of the young juggler suspended between the two carriageways of a busy city center street.

95





LA IMPRESIÓN DE UNA GUERRA

[NATIONAL PREMIERE]

Colombia, Francia 2015
16 mm su DCP, colore, 26 min.
v.o. spagnolo sott. in italiano

Regia / Directed by Camilo Restrepo
Sceneggiatura / Screenplay Camilo Restrepo, Sophie Zuber
Fotografia / Cinematography Camilo Restrepo
Montaggio / Editing Bénédicte Cazauran, Camilo Restrepo
Suono / Sound Josefina Rodriguez, Camilo Restrepo
Musica / Music Unos Vagabundos, Fertil Miseria
Mix Mathieu Farnarier
Produzione / Production Camilo Restrepo, 529 Dragons
Distribuzione / Distribution Collectif Jeune Cinéma (Europa)
Video Data Bank (USA)
Contatti / Contacts www.camilo-restrepo-films.net, www.cjcinema.org

Negli ultimi settant'anni, la storia della Colombia è stata sconvolta da un estenuante conflitto armato, non ancora sedato. La molteplicità delle forze in campo (guerriglia, narcotrafficienti, forze militari e paramilitari, gang urbane) ha fatto sì che la violenza si radicesse in ogni aspetto della società. Restrepo ne rielabora l'essenza per mezzo dei segni lasciati in superficie sulla "pelle" della sua città natale, Medellín: le stampe difettose dei giornali, i tatuaggi dei detenuti delle carceri, le frontiere invisibili che delimitano le zone d'influenza delle gang locali, i centri di tortura che un gruppo di parenti delle vittime prova a salvare dall'oblio delle neo-urbanizzazioni, le grida di rabbia di un gruppo punk. La città diventa archivio, e la combinazione dei diversi elementi dà vita a un saggio filmico di grande intensità che trascende una prima lettura sul conflitto colombiano, disegnando la violenza come motore collettivo di un paese ferito, a cui nessuno può sottrarsi.

Over the past seventy years, Colombia's history has been shaken by a grueling and still raging armed conflict. The multiplicity of forces involved (guerrillas, drug smugglers, military and paramilitary forces, urban gangs) has created a dynamic where violence is rooted in every aspect of society. Restrepo re-elaborates its essence by means of the signs left on the surface, on the "skin" of its hometown Medellín. Defective prints of newspapers, tattoos on the bodies of prison inmates, invisible borders that mark the areas of influence of local gangs, torture centers that a group of relatives of the victims tries to save from the oblivion of neo-urbanization, cries of anger of a punk group. The city becomes an archive, and the combination of different elements creates a powerful essay-film that avoids an easy reading of Colombian conflict, pointing out violence as a collective engine in a wounded country, from which no one can escape.

97





CILAOS

Francia 2016

16 mm su DCP, colore, 12 min.

v.o. creolo della Réunion sott. in italiano

Regia / Directed by Camilo Restrepo
Sceneggiatura / Screenplay Camilo Restrepo
Fotografia / Cinematography Guillaume Mazloum, Camilo Restrepo
Montaggio / Editing Bénédicte Cazauran, Camilo Restrepo
Suono / Sound Mathieu Farnarier
Musica / Music Christine Salem, David Abrousse, Harry Perigone
Cast / Cast Christine Salem, David Abrousse, Harry Perigone
Produttori / Producers Anne Luthaud, Joanna Sitkowska
Produzione / Production G.R.E.C.
Distribuzione / Distribution Collectif Jeune Cinéma (Europa)
Video Data Bank (USA)
Contatti / Contacts www.camilo-restrepo-films.net,
www.grec-info.com, www.cjcinema.org

Per rispettare le ultime volontà della madre, ormai in fin di vita, una donna va alla ricerca di suo padre, che non ha mai conosciuto di persona: un donnaiolo, soprannominato "La Bouche". Nel corso del proprio viaggio scopre però che l'uomo è già scomparso prima che lei riesca a vederlo per la prima volta. La musica diviene così l'unico medium utile a comunicare tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Primo capitolo di un dittico musicale di finzione ad ambientazione africana, Cilaos combina i ritmi "Maloya" delle isole Réunion (con l'interpretazione della musicista réunionnaise Christine Salem) al lavoro sulla trama filmica già sperimentato nei film precedenti. Il risultato è un'opera sublime e travolgente, che proietta Camilo Restrepo nel novero degli artisti più visionari della sua generazione.

To observe the last wishes of her dying mother, a woman goes in search of her own father, whom she had never met, a womanizer, nicknamed "La Bouche". During her journey, however, she discovers that the man disappeared before she could even see him for the first time. Music thus becomes the only useful way to create a bridge of communication between the world of the living and that of the dead. First chapter of an African-set musical fiction diptych, Cilaos combines the "Maloya" rhythms of the Réunion islands (with the performance of the réunionnaise musician Christine Salem) and the work on the filmic texture already experimented in the previous films. The result is a sublime and overwhelming piece of art, which reveals Camilo Restrepo as one of the most visionary filmmakers of his generation.





LA BOUCHE

[NATIONAL PREMIERE]

Francia 2017

16 mm su DCP, colore, 19 min.

v.o. susu sott. in italiano

Regia / Directed by Camilo Restrepo
Sceneggiatura / Screenplay Camilo Restrepo
Fotografia / Cinematography Guillaume Mazloun, Cécile Plais
Montaggio / Editing Camilo Restrepo
Suono / Sound Mathieu Farnarier, Fred Dabo
Scenografia / Set Design Aude Charrin, Camilo Restrepo
Musica / Music & Cast / Cast Mohamed «Diable Rouge» Bangoura,
Issiaga «Ella» Bangoura, Raymond Camara, Karamoko Daman,
Mabinty Kohn, Marie Touré
Produttori / Producers Helen Olive, Martin Bertier
Produzione / Production 5à7 Films
Distribuzione / Distribution Collectif Jeune Cinéma (Europa)
Video Data Bank (USA)
Contatti / Contacts www.camilo-restrepo-films.net,
heaolive@yahoo.co.uk, www.cjcinema.org

Dopo aver scoperto il brutale assassinio della figlia da parte di suo marito, noto come "La Bouche", un uomo rimane in sospeso tra l'elaborazione solitaria del lutto e il desiderio di vendetta. Liberamente ispirato alla storia vera del percussionista guineano Mohamed "Diable Rouge" Bangoura (interprete del film e considerato come uno dei migliori suonatori di djembe europei), La Bouche costituisce il secondo capitolo del dittico musicale inaugurato con Cilaos. Situato al di fuori di ogni coordinata spazio-temporale, ma allo stesso tempo profondamente ancorato alle radici della musica tradizionale dell'Africa occidentale, il quinto film di Restrepo sviluppa ulteriormente la tecnica dello straniamento per costruire un racconto mitico contemporaneo sulla relazione tra la morte e il senso di giustizia, specchiandosi nel corto precedente e portando al culmine la prima fase autoriale del regista colombiano.

After discovering that his daughter was brutally murdered by her husband, also known as "La Bouche", a man is torn between the solitary elaboration of mourning and the desire for revenge. Freely inspired by the true story of Guinean percussionist Mohamed "Diable Rouge" Bangoura (performing in the film and considered to be one of the best European djembe players), La Bouche is the second chapter of the musical diptych inaugurated with Cilaos. Removing every space-time coordinate, but deeply rooted in traditional West African music, Restrepo's fifth film further develops the technique of estrangement in order to build a mythical contemporary tale on the relationship between death and the sense of justice, reflecting itself in the previous short films and bringing to an amazing climax the first cinematic period of the Colombian filmmaker.



film commitment /

difendere la posizione, fare cinema / / to keep the position, to make movies

Alessandro Stellino

ISREAL

Realizzare un festival implica anche chiedersi per chi farlo. La domanda non è scontata: qualunque evento di carattere artistico, culturale, sociale ha l'obbligo di interrogarsi sulla specificità della propria natura. Una manifestazione cinematografica ideata a Milano, Firenze, Parigi o New York non può essere la stessa di una con luogo a Nuoro. Non perché la Sardegna ponga dei limiti – al di là di quelli geografici di un'isola, sui quali si continua e si dovrà continuare a discutere in senso politico – ma perché la Sardegna presenta un'identità ben precisa e di questa identità si deve fare ricchezza e stimolo progettuale.

Avrebbe allora poco senso implementare un'offerta cinematografica tesa a saturare gli spazi di proiezione del festival, in un'ottica di multiprogrammazione competitiva ma in fondo fine a se stessa. Nell'auspicarsi che il bacino spettatoriale di IsReal cresca esponenzialmente con il rafforzarsi del valore della sua proposta, la location che ospita la manifestazione è pur sempre un capoluogo di provincia decentrato e in fase di spopolamento, soprattutto giovanile. Da qui bisogna partire per far sì che qualunque

Making a festival also involves wondering who is it destined to. The question is not so obvious: any event of an artistic, cultural or social nature must necessarily question itself on the specificity of its own nature. A film event conceived in Milan, Florence, Paris or New York cannot be the same as one taking place in Nuoro. Not because Sardinia would set any limit - beyond the geographical ones of an island, about which we continue and must continue to discuss in a political sense - but because Sardinia has a very precise identity and this identity must be considered a value and be able to create new stimuli.

It would then make little sense to offer a film programme aimed at saturating the screening spaces available during the festival, with a view to competitive multi-programming strategy, which would ultimately be an end to itself. In the hope that the audience of IsReal will grow exponentially with the strengthening of the value of its programme, the location that hosts the event is still for now a decentralized provincial capital in the throes of depopulation, especially in regard of young people. From here we must start to ensure that any hypothesis of cultural work, in Nuoro, is not only aimed at fundraising,

ipotesi di lavoro culturale, a Nuoro, non sia volto soltanto all'utilizzo dei fondi ma possa realmente costruire una presenza, se non stabile quantomeno capace di generare nuovi sedimenti.

Non solo film, dunque, ma anche e soprattutto persone: chi li fa, chi li pensa, chi si adopera per riuscire a farli, chi si occupa di farli circolare, e chi li guarda e dove. Sono altre domande, certo, ma domande a cui rispondono fisicamente individui che con il loro lavoro rendono possibile l'esistenza e la sopravvivenza di modelli creativi e produttivi che vanno continuamente ripensati e riformulati. C'è un pensiero dietro il festival, che nel suo compiersi si fa azione, e il pensiero deve necessariamente venire prima dell'azione anche per chi fa cinema e trova nei festival una destinazione, il compimento di un viaggio irto di ostacoli e difficoltoso. Si inizia con un'idea e l'idea si trasforma in un manufatto artistico che è frutto della collaborazione di tante figure professionali che mai come oggi devono poter dialogare apertamente, dentro e fuori le maglie di un mercato asfittico e quasi completamente scisso dalla dimensione artistica.

Nuoro, nei giorni di IsReal, può diventare, allora, un centro di scambio, fertile e propositivo, dove il senso di comunanza e ospitalità che caratterizza il vivere locale si fa risorsa utile a istituire uno spazio di convergenza aperto alle nuove generazioni di cineasti e produttori attivi sul territorio nazionale, invitati a condividere esperienze e professionalità in fase di sviluppo. Fare rete e stringere patti di collaborazione è più che mai un modo di opporre resistenza allo sgretolamento di un sistema dominato dal commercio che spinge con forza alla parcellizzazione sociale, per un maggior controllo del singolo, manipolabile nel suo isolamento.

Ci vuole coraggio e spirito di dedizione, per fare cinema in questi tempi, e il nostro "film commitment" vuole essere un invito a rafforzare le connessioni e le intese, in un'ottica di spirito d'impresa comune, umana e professionale. Perché oggi più che mai si tratta di "difendere la posizione" come fanno gli agguerriti ma non domi protagonisti nel finale dell'ultimo film di Roberto Minervini, Che fare quando il mondo è in fiamme?

but can actually build a presence, if not stable, at least capable of generating new sediments.

Not only films, then, but, above all, people: those who make them, those who conceive them, those who work to be able to do them, those who take care of their circulation, and those who look at them and where do they do that. These are other questions, of course, but questions to which individuals respond with their work, creating a chance for the existence and survival of creative and productive models that must be continually rethought and reformulated. There is a thought-process behind the festival, which in its fulfillment becomes action, and thought must necessarily come before action even for those who make films and find a destination in festivals, the fulfillment of a journey marked by obstacles and difficulties. A film begins with an idea and the idea turns into an artistic artifact which is the result of the collaboration between many professional figures who, in the time we live in, must be able to talk openly, inside and outside the meshes of an asphyxiated market, almost completely disconnected from the artistic dimension.

Nuoro, in the days of IsReal, can then become a fertile and purposeful center of exchange, where the sense of sharing and hospitality that characterizes local living becomes a useful resource for establishing a space of convergence open to new generations of filmmakers and producers at work on the national territory, invited to share fresh experiences and a sparkling professionalism. Networking and making collaboration agreements is more than ever a way of resisting the disintegration of a system dominated by trade that pushes forcefully towards social fragmentation, for greater control of the individual, manipulated in its isolation.

It takes courage and a spirit of dedication to make films in these times, and our "film commitment" wants to be an invite to strengthen connections and understandings, in a spirit of common, human and professional enterprise. Because today more than ever it is all a matter of "keeping the position" as the energetic, but not tamed protagonists do in the ending of Roberto Minervini's latest film, What You Gonna Do When the World's on Fire?

per un sogno sostenibile / / for a sustainable dream

Nevina Satta /
e la squadra della Fondazione Sardegna Film Commission /
& the Sardinia Film Foundation Team

«Dietro è la casa, davanti a noi il mondo,
e mille son le vie che attendon, sullo sfondo,
di ombre, vespri e notti, il brillar delle stelle.
Davanti allor la casa, e dietro a noi il mondo;
Tornar potremo a casa con passo infin giocondo.»

J. R. R. Tolkien,
IL SIGNORE DEGLI ANELLI

Siamo ricercatori di talenti, di cacciatori di immagini che raccontino il mondo, che creino nuovi universi e inediti codici per raccontarsi e fotografare il meraviglioso che ci circonda e che pericolosamente rischiamo di cancellare per sempre. Cerchiamo di dare fondamento solido a desideri produttivi spesso timidi eppure già arditi, componendo squadre di giovanissimi temerari che scoprono per la prima volta, responsabili ma spensierati, la magia del bosco del Monte Ortobene e il suono del solenne silenzio del Corراسi, affascinante quanto le sognate moquette rosse della Croisette.

A Nuoro, desideriamo aprire bene gli occhi. IsReal. È Vero. Il Reale. Desideriamo credere che non siamo i soli a volerlo raccontare. Ci lasciamo guidare dalle ambizioni dell'innocenza, dalla consapevolezza di chi ha già vissuto e fatto, dalla gioia di chi inventa uno sguardo nuovo su ciò che è lì da millenni ma non si è mai visto proiettato sul grande schermo. Occhi. Persone. Comunità.

Risveglio del piacere di rischiare, di riscrivere, di ridefinire le regole del mercato. Questo promettiamo a chi raggiunge il nido aspro della Barbagia. Mettendo in gioco contaminazioni sostenibili di istinti creativi assopiti, intelligenza antropologica e responsabilità produttiva.

Ci siamo anche quest'anno, avidi di talenti e scoperte che celebrino la bellezza del mondo.

«Home is behind, the world ahead,
And there are many paths to tread
Through shadows to the edge of night,
Until the stars are all alight.
Then world behind and home ahead,
We'll wander back and home to bed.»

J. R. R. Tolkien,
THE LORD OF THE RINGS

We are talent hunters, of junkies of pictures that reveal the world, of those who create new universes and new languages to unveil themselves and celebrate the wonders that surround us and that we are dangerously erasing forever. We intend to give solid ground to often timid yet bold generative desires, composing teams of very young daredevils who discover the magic of the Mountain Ortobene forest with responsibility and yet lightheaded face for the first time the sound of the solemnity of the Corراسi rocks, as fascinating as the dreamed red-carpet of the Croisette. Right here, in Nuoro, we wish to open our eyes wide. IsReal. It's True. The Real. We want to believe that we are not the only ones who want to tell the truth. We let ourselves be guided by the ambitions of innocence, by the awareness of those who have already seen, lived and done that, by the joy of those who invent a new look at what has been there for millennia yet has never been screened before. Eyes. People. Communities.

To Those who reach the rough nest of Barbagia we promise the awakening of the pleasure of re-risking, of re-writing, of re-defining the rules of the market. Putting into play sustainable contaminations of shy creative instincts, anthropological intelligence and productive responsibility. We are here again this year, eager to make discoveries of talents that will celebrate the beauty of our world.

**scuole di cinema /
film schools**



Regia / Directed by Susanna Formenti,
Paulina Guccione, Chiara Valenzano
Fotografia / Cinematography Susanna Formenti,
Paulina Guccione, Chiara Valenzano
Montaggio / Editing Susanna Formenti,
Paulina Guccione, Chiara Valenzano
Suono / Sound Susanna Formenti,
Paulina Guccione, Chiara Valenzano
Musica / Music Vittorio Duò
Produzione / Production Civica Scuola di Cinema "Luchino Visconti" di Milano
Contatti / Contacts g.bianco@fondazionemilano.eu

È estate inoltrata e il Dio Cucco è arrabbiato: nella valle delle Marche sono giunti oltre duecento guerrieri per l'annuale combattimento in onore della Dea del Cupale. Accompagnati dai racconti epici di Arguto, il Prete Re, entriamo nel mondo della Cocon: scopriamo i volti, i costumi e le tradizioni del popolo della valle, assistiamo alla formazione delle armate guidate da Orco e da Tigre pronte al grande scontro finale.

It is late in the summer and the God Cucco is angry: over two hundred warriors have arrived in the valley of the region Marche for the annual fight in honor of the Goddess of Cupale. Accompanied by the epic tales of Arguto, the Priest King, we enter the world of the Cocon: we discover the faces, the customs and traditions of the people of the valley, we witness the formation of the troops led by Orco and Tigre, ready for the great final battle.

COCON
[WORLD PREMIERE]

Italia 2019
DCP, colore, 22 min.
v.o. italiano, francese sott. italiano



FRANZISKANERKLOSTER

Italia 2019

DCP, colore, 43 min.

v.o. italiano, dialetto sud-tirolese sott. italiano

Regia / Directed by Antonio Di Biase
Fotografia / Cinematography Luca Zontini
Montaggio / Editing Iain Thomas Beairsto
Suono / Sound Iain Thomas Beairsto
Produzione / Production ZeLIG school
for documentary, television and new media
Contatti / Contacts emanuele.vernillo@zeligfilm.it

Nel cuore della città di Bolzano troneggia da più di otto secoli il Convento dei Francescani. All'interno delle mura il tempo scorre lentamente: la vita quotidiana degli ultimi nove frati rimasti s'intreccia con l'afflusso dei fedeli, dei turisti, dei mendicanti. Così il convento prende vita, entrando in una routine fatta di piccole voci, passi e lunghi silenzi: un piccolo mondo a sé all'interno del quale lo spazio e il tempo sembrano essersi cristallizzati.

For more than eight centuries, the Franciscan Convent has been towering over the city of Bolzano. Inside of its walls, time passes slowly: the daily life of the last nine Friars is intertwined with the influx of believers, tourists and beggars. The Convent thus comes alive and gets into a routine of whispered conversations, echoing footsteps and long silences: a small world on its own in which time and space seem to have crystallized.



GRAND HOTEL

Svizzera 2018
DCP, b/n e colore, 12 min.
senza dialoghi

Regia / Directed by Giulio Pettenò
Fotografia / Cinematography Giulio Pettenò
Montaggio / Editing Giulio Pettenò, Matteo Verda
Suono / Sound Matteo Verda
Musica / Music Vittorio Duò
Produzione / Production
CISA – Conservatorio Internazionale di Scienze Audiovisive (Locarno)
Contatti / Contacts giuliana.ghielmini@cisaonline.ch

Un viaggio visuale all'interno del maestoso edificio del Grand Hotel di Locarno, chiuso da tempo. Al suo interno ancora vivono i fantasmi di coloro che l'hanno abitato nei decenni passati.

A visual journey inside the majestic building of Locarno's Gran Hotel, long-closed. The ghosts of those who resided in it during the past decades still live inside.



IL VICINO

Italia 2018
DCP, colore, 13 min.
v.o. italiano

Regia / Directed by Alessandro Freschi
Fotografia / Cinematography Alessandro Freschi
Montaggio / Editing Alessandro Freschi
Suono / Sound Daniele Pallotta, Antonio Longobardi
Produzione / Production FilmaP – Atelier di cinema del reale
Contatti / Contacts antonelladinocera@gmail.com

Il vicino ogni giorno mette in scena, per il pubblico invisibile che lo circonda, uno spettacolo di pianobar a tutto volume: il suo regalo quotidiano per gli abitanti del quartiere, spettatori loro malgrado che rispondono sprangando le finestre.

Every day, the neighbor puts on a piano-bar show at full blast for an invisible audience; it's his daily gift to the people of the neighborhood, unwilling spectators who respond by barring their windows.

**territori viventi /
living territories**



AUSONIA

[WORLD PREMIERE]

Italia 2019

DCP, b/n e colore, 12 min.

senza dialoghi

Regia / Directed by Giulia Camba

Fotografia / Cinematography Giulia Camba, Elisa Meloni

Montaggio / Editing Michela Anedda, Giulia Camba, Elisa Meloni

Suono / Sound Carlo Licheri, Michela Anedda

Produzione / Production Nicola Contini (Mommotty)

Contatti / Contacts info@mommotty.it

Ausonia vive nell'oblio: è un luogo che fa parte della storia di Cagliari di cui non rimane alcuna traccia materica. I racconti degli sfollati che l'hanno abitata nel dopoguerra si trasformano in suggestioni visive, richiamando il modo in cui i vuoti di memoria vengono naturalmente riempiti con la fantasia, che si mescola alla realtà. Un cortometraggio sperimentale in cui dimensione intima e passato familiare e collettivo si mescolano in una sospensione onirica e avvolgente.

Ausonia is a forgotten place, a part of Cagliari's history of which no material evidence remains. The stories of the displaced people who inhabited it in the post-war period turn into visual suggestions, recalling the way in which memory gaps are naturally filled with fantasy, which mixes with reality. An experimental short film in which intimate dimension and collective past blend together in a dreamlike suspension.



IMBUSTAI BENTU

[WORLD PREMIERE]

Italia 2019

DCP, colore, 10 min.
senza dialoghi

Regia / Directed by Enrico Madau, Alessandra Manca
Fotografia / Cinematography Enrico Madau, Alessandra Manca
Montaggio / Editing Enrico Madau, Alessandra Manca
Suono / Sound Claudine Curreli
Produzione / Production Nicola Contini (Mommotty)
Contatti / Contacts info@mommotty.it

I suoni sono onde create da vibrazioni ottenute in migliaia di modi diversi, che si propagano all'interno di un mezzo materiale senza trasporto di materia. Nel vuoto non c'è suono. Il suono è spostamento, il vento anche. Sposta, porta con sé e allontana scorci di vita di persone che inconsciamente attendono che quest'ultimo ceda, a volte indaffarati nella vita di tutti i giorni, altre volte immobili a osservarne il moto invisibile.

Sounds are waves created by vibrations obtained in thousands of different ways, propagating within a material medium without material transport. In the void there is no sound. The sound is movement, and so is the wind. It moves, carries with it and takes away instants of the lives of people who are unconsciously waiting it to give up, sometimes busy with their everyday life, sometimes observing motionless its invisible movement.



LE TESSERE PERDUTE

[WORLD PREMIERE]

Italia 2019
DCP, colore, 25 min.
v.o. italiano

Regia / Directed by Simone Paderi
Fotografia / Cinematography Edoardo Matacena, Simone Paderi
Montaggio / Editing Davide Orrù
Suono / Sound Davide Orrù, Simone Paderi
Produzione / Production Nicola Contini (Mommotty)
Contatti / Contacts info@mommotty.it

Una madre, Marina, si racconta al figlio. Fra le difficoltà del presente e i luoghi radicalmente trasformati di un'infanzia idilliaca, il corto ricompon le tessere perdute di una vita intera per colmare le assenze del passato e restituire nuova vita ai ricordi di una famiglia.

A mother, Marina, tells her son about herself. Among the difficulties of the present and the completely transformed places of an idyllic childhood, the short film puts back together the lost pieces of an entire life to fill the absences of the past and give a new life to a family's memories.



SONO SCHIZZATO

[WORLD PREMIERE]

Italia 2019

DCP, colore, 13 min.

v.o. italiano

Regia / Directed by Carlo Licheri
Fotografia / Cinematography Elisa Meloni
Montaggio / Editing Roberto Cabras, Carlo Licheri
Suono / Sound Alessandra Manca
Produzione / Production Nicola Contini (Mommotty)
Contatti / Contacts info@mommotty.it

Durante un viaggio in treno verso il suo paese d'origine, Ollolai, per la festa del Carnevale, il regista racconta alla sua troupe alcuni casi di bullismo subiti durante l'infanzia e l'adolescenza. Piccoli grandi episodi traumatici che hanno lasciato tracce indelebili nella dimensione emotiva e psichica dell'autore. Ma il confronto e la rievocazione di fronte alla camera condurranno a una nuova forma di consapevolezza.

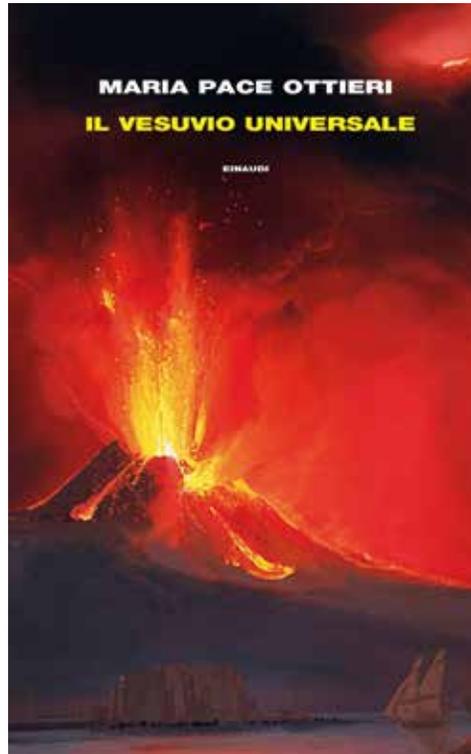
During a train journey to his home town Ollolai to celebrate the Carnival, the director tells his crew some bullying episodes suffered during his childhood and adolescence. Small but traumatic events that have left permanent traces in the emotional and psychic dimension of the author. But recalling and discussing them in front of the camera will take the director to a new form of awareness.

**incontri e presentazioni /
meetings and presentations**

IL VESUVIO UNIVERSALE

di Maria Pace Ottieri
partecipa Goffredo Fofi

Il Vesuvio universale (Einaudi, 2018)



122

Il Vesuvio è uno dei vulcani più pericolosi al mondo: paralizzato da un sonno che sembra eterno, in un attimo potrebbe destarsi e cancellare tutto. Eppure oggi alle sue pendici vivono settecentomila persone, ostaggi di una catastrofe annunciata, ma fiduciose nella prodigalità millenaria del vulcano. Dalle coltivazioni della Terra dei fuochi alle fabbriche di Pomigliano, dai merluzzi di Somma Vesuviana alle strade della periferia di Ercolano, fino alla nuova Pompei nata duemila anni dopo l'eruzione del 79 d. C.: *Il Vesuvio universale* (Einaudi) è il ritratto di una terra di prepotente bellezza, che brulica di vita e non ha intenzione di arrendersi, nemmeno alla minaccia del vulcano che la sovrasta. In un'instancabile inchiesta tra passato e presente, tra i fasti antichi delle ville romane e i roghi tossici della Terra dei fuochi, tra ricordi leopardiani e interi quartieri abusivi, al ritmo delle traballanti corse della *Circumvesuviana*, Maria Pace Ottieri intraprende un viaggio alla scoperta delle tante esistenze che resistono in bilico sul cratere.

The Mount Vesuvius is one of the most dangerous volcanoes in the world: paralyzed in a seemingly eternal sleep, it could suddenly wake up and destroy everything. However, 700,000 people still live on its slopes, hostages of an announced disaster but confident in the millenary prodigality of the volcano. From the cultivations of the "Land of fires" to the factories of Pomigliano, from the codfish of Somma Vesuviana to the streets of Herculaneum's outskirts, to the new Pompeii born two thousand years after the eruption

of A.D. 79: *Il Vesuvio universale* (Einaudi) is the portrayal of a land of overwhelming beauty, bustling with life and with no intention of surrender, not even to the threat of the volcano that dominates it. In a tireless investigation between past and present, among the ancient splendor of Roman villas and the toxic flames of the "Land of fires", among Leopardian memories and entire unauthorized neighborhoods, to the rhythm of the shaky races of the *Circumvesuviana*, Maria Pace Ottieri embarks on a journey to discover the variety of existencies hanging in the balance on the crater.

LA PASSIONE DEL REALE

di Daniele Dottorini
partecipano Antioco Floris e Felice Tiragallo

La passione del reale.
Il documentario o la creazione del mondo
(Mimesis, 2018)



Valicando il tradizionale perimetro dell'ambito documentario, il libro rielabora in senso più ampio il concetto di "Reale" attraversando le pratiche di un cinema ibrido e contemporaneo, in cui il confine tra le spinte documentali e gli investimenti finzionali si fa sempre più sfumato.

Partendo dal presupposto che il nuovo millennio riprenda con forza, trasformandola, quella "passione del reale" che ha caratterizzato la storia politica ed estetica del Novecento, il "cinema del reale" si pone come un laboratorio aperto che al tempo stesso recupera e rilegge la storia delle forme cinematografiche, rimettendo in gioco problematicamente un concetto centrale per la contemporaneità come quello del "reale". Nell'era della piena disponibilità delle immagini del passato e della iper-produzione di immagini nel presente, il cinema può ancora ricostruire un rapporto tra soggetto e mondo solo attraversando quelle immagini, ossia creando scarti e resti tra di esse, quindi ricostruendo una dialettica con ciò che resta fuori campo.

Crossing the traditional perimeter of the documentary, the book re-elaborates in a wider sense the concept of the "Real" by experiencing the practices of a hybrid and contemporary cinema, where the limit between documentary motivations and fictional investments becomes more

and more blurred. Starting from the assumption that the new millennium takes up forcefully, transforming it, that "passion of reality" that has characterized the twentieth century's political and aesthetic history, the "cinema of the real" stands as an open laboratory which recovers and reinterprets the history of the cinematic forms, problematically reconsidering the "real", a central concept in contemporary documentary cinema. In the era of full availability of images of the past and hyper-production of images of the present, cinema can still reconstruct a subject-world relationship only by going through those images, that is creating scraps and remains among them, reconstructing a dialectic with what remains off-screen.

L'INVENZIONE DEL REALE

di Dario Zonta

partecipano Giovanni Columbu e Roberto Minervini

L'invenzione del reale.

Conversazioni su un altro cinema

(Mimesis, 2017)



124

Un titolo tanto suggestivo quanto complesso, che assume come canone di riferimento l'ibridazione tra realtà e finzione, tra documentario e drammaturgia, tra documento e narrazione in un impasto linguistico dallo statuto ambiguo. Interviste a dieci autori che partendo dal reale sono riusciti, con diverse gradazioni, a trascenderlo, proponendo un cinema innovativo che prova a dire chi siamo, cosa facciamo e dove stiamo andando. Gianfranco Rosi, Pietro Marcello, Roberto Minervini, Michelangelo Frammartino, Alice Rohrwacher e altri registi i cui film, nati al di fuori dei canali consueti di produzione e distribuzione, hanno rinnovato il cinema italiano degli ultimi anni, portando all'attenzione dei festival internazionali, della critica e ora anche del pubblico un "altro cinema". Conversazioni in cui si affrontano non tanto le poetiche autoriali quanto le "politiche del metodo", perché in questo cinema il metodo influenza l'estetica, il percorso sancisce il risultato, il come determina il cosa e gli attrezzi impiegati sono tanto importanti quanto l'esito finale.

A suggestive and complex book, which takes as a reference the hybridization between reality and fiction, between documentary and dramaturgy, between document and narration, in a linguistic mixture with an ambiguous status.

Interviews with ten authors who, starting from the "real", managed to transcend it to different degrees, offering an

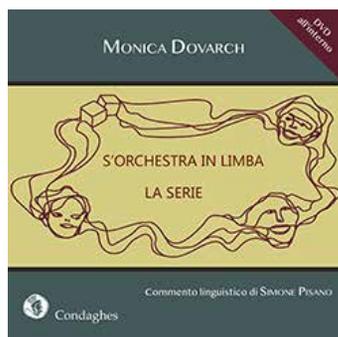
innovative cinema that tries to tell who we are, what we do and where we are going. Gianfranco Rosi, Pietro Marcello, Roberto Minervini, Michelangelo Frammartino, Alice Rohrwacher and other directors whose films, born outside the ordinary production and distribution channels, have renewed the Italian cinema of the last years, bringing it to the attention of international festival, of critics and now also of the audience. Conversations that deals not so much with the authorial poetics, but with the "politics of method", because in this cinema the method influences the aesthetics, the path sets out the result, how determines what and the employed tools are as important as the final result.

S'ORCHESTRA IN LIMBA

di Monica Dovarch

partecipano Simone Pisano e Rossella Ragazzi

S'orchestra in limba (Condaghes, 2018)



Immaginiamo di girare la Sardegna e ascoltare storie, ricordi e leggende in vari paesi. Ovunque andiamo i suoni cambiano, gli accenti differiscono e le parole variano. S'Orchestra in Limba compie uno straordinario viaggio idiomatico attraverso la complessità linguistica della Sardegna. Il DVD allegato, della durata di oltre ottanta minuti, contiene sette documentari dove le tante persone intervistate parlano e raccontano di loro e del mondo che le circonda, mentre nel volume cartaceo troviamo le trascrizioni integrali delle interviste e una puntuale analisi linguistica di Simone Pisano che prende in esame la particolare complessità fonetica evidenziata dal materiale audiovisivo. Il lungometraggio S'Orchestra in Limba si propone di evidenziare le varianti fonetiche della lingua sarda e delle lingue minoritarie presenti in Sardegna. In ogni paese dell'Isola la melodia delle parlate cambia, gli accenti differiscono e le parole variano. I personaggi ci raccontano della loro cultura, leggende, miti e tradizioni, confermandoci l'affascinante potere della tradizione orale in sardo.

Imagine we are travelling around Sardinia, listening to stories, memories and legends in different towns. Wherever we go, sounds change, accents differ and words vary. S'Orchestra in Limba takes a wonderful idiomatic journey throughout the linguistic complexity of Sardinia. The attached DVD, lasting over eighty minutes, includes seven documentaries where the several people interviewed talk about them and the world around them. In the paper volume, we find the complete transcripts of the interviews and a precise linguistic analysis by Simone Pisano, who looks into the particular phonetic complexity pointed out by the audiovisual material. The feature film S'Orchestra in Limba aims to highlight the phonetic variations of the Sardinian language and of the minority languages spoken in Sardinia. In each town of the island the melody of the spoken language changes, the accents differ and the words vary. The book's characters tell us about their culture, legends, myths and traditions, confirming the charming power of the oral tradition in Sardinian.

museo del costume





<http://bit.ly/2K1ANRX>

via Antonio Mereu 56, Nuoro tel +39 0784 257035
GPS 40°19'01.4"N+9°20'06.4"E



museo deleddiano





<http://bit.ly/2F83WHp>

via Grazia Deledda 42, Nuoro tel +39 0784 242900
GPS 40°19'25.5"N+9°20'12.7"E



Si ringraziano

Eugénie Michel-Villette (Les films du bilboquet), Jing Xu (Rediance films), Andrés Duque, Ioannis Chondros (Spectre / Phantom Distribution), Andreea Patru, Manuela Buono (Slingshot Films), Fabrizio Polpettini (La Bête), Yalda Afsah, Hanne Biermann (Deckert Distribution), Clotilde Vatrinet (Les films du 3 Mars), Arda Çiltepe, Fabrizio Galatea (Zenit), Monica Dovarch, Daniele Maggioni, Gianluca Stazi, Claudio Marceddu, Nicola Contini (Mommotty), Stefano Ricci (Minerva Pictures), Dario Bonazelli (IWonder), Georgette Ranucci Maurizio Russo (Lucky Red), Alessandro Tiberio (Valmyn), Céline Paini (Les Films d'Ici), Théo Lionel (Doc and film), Saejeong Kwak (Wide House); Claudia Canfora, Antonella Di Nocera (FILMaP), Cecilia Liveriero Lavelli (CISA), Giuliana Ghielmini (CISA), Emanuele Vernillo (ZeLig), Germana Bianco (Milano Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti); Nevina Satta, Manuela Bellizzi, Mariangela Bruno (Fondazione Sardegna Film Commission), Massimo Mancini, Marco Moledda (TEN); Silvio Obinu, Gianfranco Oppo (Cooperativa Lariso), Leonardo Pisanu (Hub Urban); Vittorio Iervese, Alberto Lastrucci, Claudia Maci, Sandra Binazzi (Festival dei Popoli); Luciano Barisone, Paolo Benzi, Giovanni Columbu, Daria Corrias, Maureen Fazendeiro, Antioco Floris, Goffredo Fofi, Gianluca Giusti, Fabrizio Grosoli, Jacopo Incani, Nicola Marzano, Giona A. Nazzaro, Alessandro Raja, Rossella Ragazzi, Antonello Ricci, Julian Ross, Antoine Thirion, Dario Zonta



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
ISTITUTO SUPERIORE
REGIONALE ETNOGRAFICO

Fondazione
SARDEGNA
FILM COMMISSION



Fondazione
di Sardegna

Unione di Comuni
sardegna
oipe
Unione di Comuni - Unione di Comuni

TEN
Tempio
Elio
Nuoro

LARISO
LABORATORIO ARISTOTELICO

7 — 12 maggio 2019
nuoro, auditorium giovanni lilliu
via antonio mereu, 56
www.isrealfestival.it