

**BELLARIA  
FILM  
FESTIVAL  
41**



**FOCUS**

A CURA DI  
**filmidee**



## OLTRE LA MALINCONIA: IL CINEMA DI PHILIPPE GARREL

Trasformare qualcosa, o qualcuno, in oggetto del desiderio, significa perdere questo qualcosa o qualcuno. L'accesso all'oggetto del desiderio e la perdita dell'oggetto del desiderio sono la stessa cosa. Questo è il centro del cinema di Philippe Garrel.

Il medesimo freudismo che ha postulato questa impasse fornisce poi a Garrel (che non ha mai nascosto le ascendenze freudiane del suo cinema) le due maniere principali di venire a patti con essa: il teatrino dell'io, e la malinconia. Da un lato, la triade madre-padre-figlio che si prolunga poi ramificandosi in geometrie più complesse, che includono volentieri fratelli, fidanzate illecite etc., e che soprattutto prevedono un notevole grado di interscambiabilità degli elementi che le compongono. Dall'altro, l'attaccamento feticista al fantasma dell'oggetto perduto, che freudianamente si oppone all'elaborazione del lutto. Lungo i quasi sessant'anni di un'attività iniziata da giovanissimo, Garrel ha dunque fatto variamente sfumare l'uno nell'altra la tessitura di relazioni personali e parentali di assai frequente derivazione autobiografica, non senza continui rimescolamenti (lui che fa un film sul padre, il figlio Louis che impersona Philippe, un'amante che interpreta una ex e così via), e un'ineguagliabile attenzione fotografica alla vita

dell'inorganico, ai bagliori fotogenici che si sprigionano da corpi, ambienti e soprattutto volti, dopo il loro mortale imprigionamento nella pellicola e conseguente trasformazione in vivissimi fantasmi, quasi sempre in bianco e nero.

Portando Freud alle sue estreme conseguenze, Garrel esaurisce l'interiorità nella superficie di corpi e volti; la contemplazione cinematografica delle loro superfici diventa il modo in cui l'accesso all'oggetto del desiderio e la sua perdita diventano tutt'uno. Il che vale tanto per le opere precedenti quanto per quelle seguenti la soglia filmografica, databile grosso modo con gli Ottanta, in cui il cinema di Garrel è passato dall'essere "sperimentale" all'essere più o meno "normale" – o meglio: a usare forme più o meno narrative per fare i conti con la radicalità del suo cinema giovanile (specchio della diffusa radicalità politica di quegli anni: ormai celebre è il suo *Les amants réguliers* (2005), complesso e personalissimo pamphlet sull'eredità del '68) diventata essa stessa oggetto perduto. *Les hautes solitudes* (1974) è una semplice collezione di primi piani prolungati, le cui straordinarie alchimie fotografiche tra luce (al solito, in bianco e nero) e volti vengono offerte alla contemplazione. Uno di questi volti è quello di Jean Seberg, il cui infelicissimo destino sarà oggetto, nel 2008, di *La frontière de*

l'aube, uno dei tanti film in cui un regista (qui, un fotografo) perde un oggetto amato e, nel tentativo di riportarlo in vita, lo ri-perde e si ri-perde. Fu così anche in *Sauvage innocence* (2001), storia modellata su quello che è l'oggetto perduto per eccellenza del cinema e della vita di Philippe Garrel (la cantante Nico, con cui ebbe una relazione sentimentale e professionale anni prima). Nel 1985 (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*), il regista francese mette in scena se stesso in piena transizione tra un periodo e l'altro: trapela, nel puzzle di frammenti che, insieme, danno qualche misura dell'intersecarsi modernista di vari livelli narrativi (il film, il film-nel-film, il documentario più o meno autentico sulle riprese del film etc.), la sua volontà di reagire alla rottura del rapporto con Nico (che morirà poco tempo dopo) facendo un film "normale". Anche perché nel frattempo è nato il figlio Louis: non più figlio, Philippe si scopre padre e guarda al proprio padre (Maurice) in modo diverso.

*Les baisers de secours* (1989) è forse il suo primo film davvero "normale", anche se al solito triangolo madre-padre-figlio si sovrappone non l'ordinario madre-padre-amante, bensì madre-padre-cinema. Ma questi due triangoli non si erano già incrociati, pur in modo diverso, in *Le révélateur* (1968), trip onirico-edipico in cui, attraverso una strepitosa luce bianco-nera, comincia a farsi strada un mito religioso importantissimo per Garrel, quello mariano della donna che mette al mondo una vita che sconfigge la morte?

Insomma: sarebbe fuorviante vedere, nella sua filmografia, la svolta degli anni Ottanta come una vera discontinuità. Nei primi anni sperimentali, le visioni dell'inconscio erano la materia grezza di un rituale da officiare tracciando linee esoteriche (*La cicatrice intérieure*, 1972) con luci, scenografie e montaggio; come tutti i rituali, lo scopo era quello di attingere al tempo "pieno" della celebrazione del Mistero (quello della precarietà di ogni nostra posizione nelle relazioni interpersonali, destinate a interscambiarsi secondo un disegno che dal nostro limitato punto di vista può solo risultare occulto). La successiva fase narrativa, con la sua rarefatta prosaicità, ne è il preciso controcampo: il tempo "vuoto" che ci vede tangibilmente alienati da quel Mistero. Ma quest'ultimo continua a esserci, a farsi palpabile nella vita della luce scolpita sulla pellicola, nella stagnazione orizzontale in cui sembrano galleggiare schegge narrative anche considerevolmente irrelate tra loro, e che non di rado cozzano

tra loro al montaggio come i bianchi-neri, anche molto diversi, delle singole inquadrature. Dentro quelle schegge, sullo sfondo della nudità degli ambienti, dei sentimenti (presentati il più delle volte in forma grezza, senza sviluppo graduale o edulcorazione, lasciando chi li enuncia in uno stato di evidente vulnerabilità) e dei pattern compositivi, il presente è occasione non tanto di concatenazione narrativa, quanto di astratto spaesamento da cui farsi ipnotizzare, guardandolo fisso con poche inquadrature spesso fisse, per rendersi sensibili, insieme alla cinepresa, verso la sovrabbondanza di stimoli sensoriali che non può non assediare il nostro sguardo: quanti gesti impercettibili nota la cinepresa, quanti sintomi rivela la superficie dei corpi e dei volti anche quando nulla sembra accadere...

Il che è vero non solo nelle opere sceneggiate (anche) da Marc Cholodenko, con la loro scrittura ellittica e frammentata, ma anche in quelle più recenti, in cui Garrel, forse a mo' di reazione all'avvento del digitale (lui così strenuamente pellicolare), sceglie di rendere più psicanaliticamente spigolosa la sua scrittura affidandosi a uno sceneggiatore preclaro come Jean-Claude Carrière. Da decenni ormai, il cinema di Garrel guarda dietro di sé, a un oggetto perduto e a un cinema perduto, per ri-perderli e per sondare la vita inorganica (la vita del fantasma) che si sprigiona dalla sua ri-perdita. Il suo ultimo *Le grand chariot* (2023) ritorna a uno dei film-cerniera tra i due periodi, *Liberté la nuit* (1983), dedicato al vecchio mestiere del padre Maurice (burrattinaio), intorno a cui ruotava anche il resto della sua famiglia. Resi meno immediatamente evidenti (ma tutt'altro che aboliti) i sottotesti politici del film precedente, legati al fronte di liberazione algerino, *Le grand chariot* è il film in cui Philippe allude alla propria morte, fa recitare i tre figli e si figura nel presente la disseminazione della sua eredità post-mortem a venire. Ogni residuo di morbosità legata all'attaccamento malinconico all'oggetto perduto è definitivamente superata; il colore sostituisce il bianco-e-nero, e la vita dell'inorganico è ora pura giubilazione coreografica renoiriana, "spalmata" sulla gestione registica della corallità familiare.

[Marco Grosoli]

10 maggio - 21:30

EVENTI  
SPECIALI

LE GRAND CHARIOT

Philippe Garrel | 95 min | 2022

Dietro ai grandi registi ci sono sempre grandi direttori della fotografia. Renato Berta è uno dei responsabili silenziosi della bellezza del cinema europeo degli ultimi cinquant'anni (quello firmato Tanner, Straub e Huillet, Godard, Resnais, Rohmer, de Oliveira, Gitai, Martone, Frammartino, e tanti altri). La fine delle rivoluzioni formali (la nouvelle vague svizzera, quella francese), il terremoto del video (che Berta ha assimilato, lavorandolo anche per Bob Wilson) e l'ideologia digitale (la fine dell'immagine testimoniale, la dittatura dell'immagine ingegneristica) non hanno ridimensionato la chiarezza delle sue composizioni, capaci di risolvere le fasulle differenze tra arte e artigianato secondo un'idea pragmatica, una credenza, un saper fare oggi sempre più raro. Per avvicinarsi alla grandezza della sua firma - una grandezza passata sempre nell'etica del ritegno, della grafia trasparente - basta guardare il suo lavoro sulle inquadrature dell'ultimissimo Garrell (Il sale delle lacrime, Le grand chariot), il modo in cui le sue geometrie si compongono e si scioglo-

no nella luce, intorno a un punto di intersezione in cui cinema e vita si accarezzano, si confondono, si perdono. E infine si ritrovano.

[Leonardo Strano]



**O SOMMA LUCE:  
LA FOTOGRAFIA DI RENATO BERTA**



## TOMMY GUNS: LE CATENE DELLA COLPA

Per Carlos Conceição, regista portoghese nato in Angola, il problema coloniale è un problema non risolto. Nação Valente, il suo ultimo film, presentato nella 75esima Festival di Locarno, mette in scena la fine del conflitto angolano (1974) ruotando intorno a questa convinzione: malgrado tutta l'attenzione con cui il presente sta facendo luce sui crimini del passato, il trauma del colonialismo è un rimosso che l'identità collettiva deve ancora elaborare a dovere. Fallimentari a questo proposito sembrano essere per il regista portoghese sia quelle strategie di messa in forma contemporanee che cercano di sintetizzare in immagine il rimosso fissando con un rigido descrittivismo museale gli eventi del passato, sia quelle forme di surplus informativo che per immergere di consapevolezza bombardano la coscienza con immagini superficiali. A nulla serve fissare puntualmente o costringere a espressione un evento storico se non si inquadrano in campo lungo gli effetti di riverbero traumatici che l'evento stesso ancora produce nell'inconscio del presente; è necessario invece trovare un'immagine eccentrica, un'immagine di invenzione che scardini le storicizzazioni

rigide e riveli l'urgenza del problema, prendendo in contropiede la maniera del racconto postcoloniale, l'impostazione descrittiva del reportage.

Per trovare questa immagine fuori dalle teche museali e fuori dalle tendenze d'informazione, e perché no, anche fuori dalle usuali posture del cinema di denuncia storica, Conceição strattona a piacimento le coordinate temporali e geografiche di riferimento, cerca una nuova lettura degli eventi, propone punti di ingresso inediti nel dettato storiografico. Prima mette in scena lo scontro armato e culturale tra esercito coloniale portoghese e indipendentisti angolani come la storia di un peccato originale, di un inganno compiuto dall'identità europea ai danni di quella africana; poi, staccando completamente dalle ambientazioni storicamente situate della prima parte, ripiega la descrizione del conflitto dentro alle mura di una caserma in cui un piccolo plotone di esecuzione si prepara ad affrontare la guerra per la patria sotto la guida di un colonello invasato.

Proprio nel disorientante spazio vuoto tra questi

due tronchi narrativi Conceição trova l'immagine in grado di portare a emersione il rimosso: un'immagine, a sorpresa, di genere, cerniera narrativa e simbolica in forma di corpo horror – un corpo che non ha niente della virtualità leggera del fantasma ma tutto del peso specifico di un cadavere che riprende vita e cammina sulla terra per rivendicare giustizia ai vivi – con cui Conceição riesce a inquadrare la mancata elaborazione della violenza coloniale come una minaccia evolutiva per l'identità del presente. Difficilmente si vede una messa in scena così lucida e creativa della trasformazione delle pulsioni coloniali di una certa collettività politica in forme di implosione psichica individuale, e, logicamente, dell'azione militare da forza espansiva impiegata verso l'esterno a forza repressiva impiegata all'interno. Viene quasi da pensare alle strategie di un grande regista di genere, acuto interprete della realtà, ormai sempre meno richiamato dalla memoria cinofila, come

Carpenter (e proprio un'iniezione di ritmo anni ottanta potrebbe fare bene a questo cinema così ricco e ambiguo): chi mai avrebbe detto che nel cinema portoghese contemporaneo sarebbe stato uno zombie a fare il punto sulla metafisica del fascismo?

[Leonardo Strano]

13 maggio - 17:30

**EVENTI  
SPECIALI**

**TOMMY GUNS**

Carlos Conceição | 120 min | 2022







## CONTRO TUTTI I POTERI: INTERVISTA A CARLOS CONCEIÇÃO

In occasione del passaggio al Bellaria Film Festival del suo ultimo film, *Tommy Guns*, Filmidee ha dialogato con Carlos Conceição, cercando di tracciare le coordinate di uno dei più promettenti registi del nuovo millennio: l'eredità del colonialismo portoghese, l'indagine sul trauma, il simbolismo del cinema di genere, l'ibridazione dei linguaggi.

*La prima domanda riguarda il titolo del tuo film, Nação Valente, che prende ispirazione da un verso dell'inno nazionale spagnolo. È stata quest'immagine patriottica ad aver innescato il film? Il titolo internazionale invece è Tommy Guns.*

L'idea originale da cui è nato il film riguarda da vicino ciò a cui fa riferimento quella parte dell'inno. Lo spunto iniziale era quello di inquadrare in una maniera ironica il nazionalismo patriottico, soprattutto quello legato a un'ideologia reazionaria e regressiva, come è accaduto nelle dittature fasciste e nel vecchio regime coloniale portoghese. Poi ho realizzato che se lo avessi chiamato *Nação*

*Valente* avrei suggerito in maniera abbastanza evidente una lettura ironica, anche se al giorno d'oggi l'ironia non pare essere molto di moda, o almeno, non lo è come lo era dieci anni fa. La versione internazionale, *Tommy Guns*, manca invece di questa ironia precisa: è un'espressione che significa "arma giocattolo", ma è diventata famosa nel vocabolario gangster di Chicago – all'epoca i criminali della città chiamavano così le loro famose mitragliette con caricatore a tamburo, perché la marca di produzione era la "Thompson". Queste armi non ci sono nel film, ma mi sembrava che il gioco di parole fosse abbastanza forte da rimanere impresso.

*Il film segue una struttura narrativa molto particolare e molto precisa, quasi a incastro. C'è qualcosa che durante le riprese ti ha sorpreso al punto da inserirlo nella sceneggiatura, anche se non era previsto?*

Davvero molte cose. Credo sia molto importante cercare una sorpresa, quel tipo di sorpresa, in ogni singola scena. Quindi ho scritto davvero in profondità la mia sceneggiatura per il film, con molti dettagli, ma ho cambiato almeno metà delle mie idee per lasciare posto a quelle nuove sorte durante le riprese. Quando si lavora con gli attori, i personaggi cambiano da come li avevi scritti: quell'attore avrà il suo modo di essere, la sua presenza particolare, ed è per questo che lavoriamo con degli attori. L'umanità degli attori deve esserci, deve risaltare sullo schermo, e quindi la sceneggiatura si trasforma in un canovaccio flessibile, in uno scheletro che deve riempirsi con il contributo degli attori. Cerco anche di farmi sorprendere dalle possibilità alternative offerte dal montaggio, ma per il modo in cui scrivo le inquadrature si incatenano già in una maniera molto precisa e quindi non c'è molto margine di distrazione; comunque, a volte magari mi lascio guidare da un gesto inatteso, che apre a un taglio di montaggio diverso, e cerco di non essere indulgente con ciò che non è necessario per il film. Quando vediamo un film abbiamo bisogno di molti meno dettagli di quelli che ci sembrano obbligatori mentre scriviamo quello stesso film.

Il tuo film sembra porsi in continuità con le ricerche di Tourneur, Carpenter, Shyamalan, e allo stesso tempo risuona dei romanzi di Conrad. Incroci con grande equilibrio il linguaggio del cinema d'autore e quello del cinema di genere, sempre più assimilato nei festival: credi che questi due mondi dovrebbero incontrarsi più spesso?

Ora il cinema di genere è diventato cinema d'arte. Per un po' di tempo c'è stata come una scomparsa del genere, soprattutto horror, e ora che è tornato si vedono film arthouse nei festival che flirtano con gli elementi di genere. Il genere spesso consente di esplorare iconografie e strutture narrative che comunicano molto bene con gli spettatori, perché il genere è un catalogo di archetipi, un immaginario codificato che permette a chi guarda di essere a suo agio con le aspettative. Incrociando genere e arthouse posso quindi giocare con delle aspettative, generate dal genere, e sovvertirle, riscrivendo continuamente lo status quo di quello che gli spettatori si aspettano. Nel mio film, per esempio, i fantasmi, gli zombie che a un certo punto popolano lo schermo non reclamano altro che la giustizia storica del loro passato innocente.

Sì, ecco, i tuoi film sono infestati di figure fanta-

smatiche del passato che tornano nel presente, sei legato a questo tipo di simbolismo?

In questo film i fantasmi rappresentano simbolicamente le vittime del passato, coloro che sono stati privati della voce. In questo momento, in tutto il mondo, assistiamo alla risalita di movimenti estremisti e nazionalisti e mi sembra che sia pertinente ragionare, mettere in scena la prospettiva delle vittime degli eventi coloniali di cinquant'anni fa. Dovremmo andare verso una diversa psicologia sociale ed è curioso come gli esseri umani che abitano in paesi civilizzati non riescano ad andare avanti, anzi, è quasi comico come regrediscono a schemi, automatismi politici e filosofici novecenteschi già ufficialmente abbandonati. All'opposto anche i personaggi che assumono il ruolo di carnefici sono vittime, vittime oppresse da idee vecchie, come degli adolescenti che si trovano ingabbiati in un culto capace di fare il lavaggio del cervello. Proprio la capacità di iniettarsi nella mente delle persone attraverso strategie di convincimento psicologico è il motivo per cui ancora oggi alcune persone cadono dentro alla trappola dei pregiudizi assurdi e discriminanti. Il colonialismo è da questo punto di vista, ancora realtà, purtroppo. Cambia forma. Anche alcune delle filosofie più progressiste hanno gli stessi effetti di ipnotismo sulle persone. Il potere cambia sempre aspetto.

I ragazzi protagonisti sembrano vittime anche del loro desiderio verso le figure femminili. Sembra quasi che attraverso di loro volessi rappresentare una nazione eternamente infantile, offuscata da complessi materni e desideri sessuali repressi.

Non necessariamente. Mi interessava capire come l'ingenuità potesse trasformarsi in terreno pericolosamente fertile per idee reazionarie. È vero però che volevo indagare l'idea psicologica della madre, presente o assente, e infatti il film è pieno di figure materne: all'inizio, il personaggio materno della suora; poi c'è l'idea della terra natia, della propria terra madre, questa forza invisibile che manda i propri figli in guerra; ci sono le madri che i ragazzi cercano di ricordare, specchiate nella figura iconica di Brigitte Bardot; la donna che compare alla fine, che rievoca un immaginario materno pur nell'ambiguità della sensualità; infine l'immagine della Vergine Madre, che ritorna endemicamente come un virus nel film.

C'è un miracoloso equilibrio tra determinazione militare e tenera fragilità nel tuo gruppo di interpreti. Come hai trovato i ragazzi protagonisti?

João Arrais (interprete di Zé, ndr) è un attore con cui avevo già lavorato: assieme abbiamo fatto *Serpentário* e un film non ancora distribuito, molto diverso da *Tommy Guns*, più sperimentale. Per la scelta degli altri attori mi sono lasciato guidare da metodi magari anticonvenzionali, anche uscendo dal mondo del cinema: non ho scelto però André Cabral, performer di danza contemporanea, per le sue abilità di ballerino, ma perché figure come la sua rispondevano bene alla mia idea di costruire un coro, un gruppo con cui poter costruire una famiglia. L'idea era di trasmettere un ambiente di fratellanza riconoscibile, e per farlo gli attori hanno vissuto assieme durante le riprese, sono diventati amici, hanno condiviso con me un lungo periodo di tempo. Siamo partiti da delle idee molto astratte ma piano piano, seguendo un percorso che avevo già delineato nella mia mente, siamo arrivati a costruire i personaggi assieme nel dettaglio. Ho bisogno di questo legame perché le mie storie fioriscono attraverso questa relazione reale.

Quest'idea di percorso collettivo suona quasi come parte di un progetto di cinema sociale. Le immagini cinematografiche possono dare risposte che risolvano le difficoltà del tempo che viviamo?

Non direi che il cinema dia risposte, ma che sempre apre la possibilità di nuove domande. Le risposte devono essere ricercate dalle singole persone nei singoli contesti, non mi piace il cinema sapientone, che "fa la lezione". Il cinema deve fare pensare e deve aprire degli spazi di dubbio, perché un film che non mette dei dubbi, che non sposta il pensiero, è noioso. Ci deve essere spazio per l'immaginazione. Per questo ho fatto un film fatto di vuoti che devono essere attraversati e riempiti, ponendo una domanda legata al trauma: mia madre ha fatto ricerca universitaria sui traumi di guerra e mi parlava spesso di come i soldati traumatizzati fossero come congelati nel passato. Pensavo fosse interessante ragionare sul trauma presente nell'aggressore, più che nella vittima, perché se sappiamo quasi tutto della vittima, non sappiamo invece molto della psicologia dell'aggressore. Quindi la domanda era: come fanno le vecchie idee del vecchio mondo a restare nel presente, nel corpo non di chi è morto ma di chi

è vivo, ma è ancora nel passato. Si pensa che far finta che un problema non esista lo elimini, e invece ogni cosa va discussa, perché solo nel presente il trauma diventa identificabile. Non sono uno che vuole dare consigli, ma credo sia importante ragionare sul presente e sul passato, perché, purtroppo, c'è ancora tanta strada da fare.

[Intervista a cura di Sebastian Petri e Leonardo Strano]



## L'UTOPIA DELL'ACQUA: INTERVISTA A HELENA WITTMAN

Dopo la prima mondiale a Locarno, la tedesca Helena Wittman presenta al 41° Bellaria Film Festival il suo secondo lungometraggio, *Human Flowers of Flesh*. Filmidee ha conversato con la regista del suo rapporto con la sperimentazione cinematografica, tra citazioni esposte e influenze inaspettate.

*C'è stata un'idea, magari un pensiero in particolare, che ti ha spinto a realizzare questo film?*

In realtà non è stata una singola idea. Di solito ci sono tante cose che accadono intorno a me contemporaneamente, osservazioni o letture che faccio e che a un certo punto si incontrano, e qui arriva l'ispirazione per un film. Ed è andata così. Stavo attraversando l'Oceano Atlantico per girare *Drift*, il mio primo lungometraggio, e in questo film la barca e l'equipaggio non avevano spazio perché ero concentrata su altro. Prendevo però molti appunti e osservando la vita in mare mi sono resa conto che volevo approfondire. E poi ho visto la legione straniera francese, che per me apparteneva al passato, e ho realizzato che invece esiste ancora. Ho cominciato a fare ricerca e ho scoperto molte somiglianze tra la vita in mare e la vita in una legione. In entrambi i casi gli uomini vengono da paesi lontani e devono trovare un linguaggio

per comunicare. Ecco, è così che ho cominciato le ricerche e il film ha cominciato a prendere forma.

*Ogni inquadratura riesce a catalizzare la potenza delle immagini. Quanto studio c'è dietro alla geometria del quadro, e quanto lavori sullo spostamento nello spazio dei personaggi?*

Ho un metodo di lavoro molto concreto. Se posso passo molto nei luoghi dove voglio girare e scrivo, ma soprattutto scatto. Si tratta principalmente di fotografie analogiche che negli anni ho raccolto, sviluppando un immaginario. Per mia esperienza credo che i luoghi giochino un ruolo fondamentale nella struttura delle scene che scrivo perché i corpi alla fine sono sempre in relazione con lo spazio. E succede spesso che non ci sia la possibilità di girare in modo tale da riuscire a dire quello che volevo. È sempre una scoperta. Questo è sostanzialmente il mio metodo. Per quanto riguarda i percorsi dei personaggi, il mio riferimento era il libro di Marguerite Duras, *Il marinaio di Gibilterra*, degli anni '50. Mi piace molto questo libro, parla di una donna che attraversa gli oceani per seguire un uomo, ma questo non mi interessava. Quello che mi attirava era il tema della ricerca, l'essere costantemente in mare. Ho pensato che alcuni

estratti fossero molto in dialogo con ciò che stavo facendo. Mi interessava questa ricerca di un "qualcosa" nel mare e scoprire che proprio a largo mare non c'è un posto dove scappare.

*Le riflessioni sul colonialismo all'interno del film contengono un forte significato politico, così come il finale molto negativo.*

Io non direi che il finale è negativo. È interessante però notare i vari riscontri. Quando nel film arriva il deserto per qualcuno si tratta quasi di un'inversione rispetto al mare. Un luogo inospitale per l'essere umano dove forse potrebbe andare a finire in futuro, e questo in effetti è negativo. Per altri invece si tratta di un'apertura verso un nuovo spazio. Per me però non si trattava tanto di "chiudere", anche se la scena finale in cui i personaggi (interpretati da Angeliki Papoulia e Denis Lavant, ndr) si incontrano nell'appartamento a un certo punto l'ho riscritta intorno al film, l'ho cambiata dopo il montaggio perché ne ho avuto la possibilità. Tutta la parte in Africa è stata girata circa un anno dopo. E questo è stato un bene perché, dopo aver montato tutto, ho capito che in questa scena avevano bisogno di incontrarsi e avere un confronto, lei aveva bisogno di confrontarsi con lui. C'è questa frase che gli dice "tu sei dappertutto", e inizialmente non si capisce se si riferisca a lui o alla Legione o ai militari in generale. E lui risponde "Sì, è vero, siamo dappertutto" e credo sia interessante perché include anche lei e noi come europei. Perché chiaramente è complesso, all'interno di questo discorso sul colonialismo, addossare tutte le colpe all'esercito. È molto più complesso di così. Ed è vero, è molto violento, ma è la realtà in cui viviamo. E penso sia fin troppo facile a volte mettere da parte tutto questo oppure fare la morale. Sentivo che dovevo avvicinarmi in un altro modo al problema.

*Il tuo film dialoga in maniera trasparente con Beau Travail di Claire Denis. C'è una correlazione diretta tra i due film e i due finali con Denis Lavant?*

Spesso mi viene chiesto che tipo di riferimento sia per me questo film, perché è chiaramente un riferimento. Ma lo è alla stregua di tante altre cose, non c'è bisogno di aver visto questo film per capire il mio. E vale lo stesso discorso anche per il testo di Duras. Scelgo questi riferimenti perché ritengo ci sia una forte connessione. Beau Travail è del '97 e avevo circa sedici anni quando uscì e per me rimase sempre l'immagine della Legione

Straniera francese. Non ne sapevo nulla all'epoca e fino a quando ho deciso di fare questo film. E ho pensato, 25 anni dopo, al personaggio di Galoup, e che il finale del film è aperto. C'è una bellissima scena di ballo ma ciò che accade a lui quando viene cacciato dalla Legione non lo sappiamo. Allora ho immaginato cosa avrebbe fatto un uomo come lui che era riuscito a trovare una sorta di struttura nella Legione e ho capito che sarebbe potuto tornare in un luogo dominato dalla Francia e controllato dalla Legione, continuando l'occupazione, magari vagando come un fantasma.

*La durata delle scene è qualcosa a cui hai pensato prima o è un carattere che il film ha assunto durante le riprese ?*

Le scene hanno la durata di cui necessitano. Ovviamente la lunghezza di una scena è sempre una questione importante. Ad esempio, la scena sott'acqua è piuttosto lunga, il blu è molto profondo e io in montaggio continuavo ad aggiungerne sempre di più. A volte un frame, a volte un secondo. Ma perché ritengo ci sia una differenza percettiva da rispettare, all'inizio siamo sulla superficie dove il corpo di Ida sta fluttuando e poi ci immergiamo. Questo è già qualcosa che lo spettatore deve in qualche modo digerire. Per me questo permette di percepire le varie dimensioni: la profondità, le bolle che compaiono e quindi suggeriscono la presenza di altri organismi. Ma per riuscire a fare tutti questi passaggi c'è bisogno forse di un po' di tempo.

*Nei tuoi film risuonano le influenze di un percorso d'arte, forse anche riferimenti alla video arte più aggiornata e ibridata. Come ti sei trovata a gestire una narrazione lineare?*

Vengo dal cinema sperimentale, ho fatto un'accademia artistica ma ho studiato cinema e time-based media. Amo il cinema come spazio. Sono dipendente dalla sala, dallo stare immersa insieme ad altre persone nella concentrazione, nell'atto percettivo. Quando mi trovo in spazi espositivi cerco di fare la stessa cosa ma è un lavoro completamente diverso a mio parere. E molto spesso è anche frustrante perché cerco di creare la stessa attenzione che ottengo al cinema ma è un contesto diverso e questo è molto interessante perché ti spinge a esporti diversamente, il dialogo tra questi due spazi è molto interessante.

*Nel film ci sono infatti dei momenti più sperimentali.*

tali. Puoi parlarci della connessione tra questi e le sequenze più narrative?

Alcune sono immagini da un microscopio realizzate in 35mm da un altro regista molti anni fa. Me le ha suggerite un amico perché nel soggetto parlavo di immagini al microscopio. Ne ho anche realizzate da me, si possono fare collegando un microscopio alla camera, ma ho sempre pensato che quelle in 35 fossero le immagini di cui avevo bisogno, quindi, gli ho chiesto se potessi usarle. Per me ci sono diverse possibili letture di queste immagini: rappresentano effettivamente microrganismi ma allo stesso possono diventare qualsiasi cosa. C'è così tanto nell'acqua, così come all'interno del corpo umano. A volte quando le vedo mi ricordano le stelle. Insomma, ci sono davvero tante possibilità interpretative. Le altre immagini a cui fate riferimento invece sono ottenute mediante una tecnica pittorica tanto antica quanto facile, si fa fare ai bambini sulla carta. È un composto chimico che si mette sulla carta prima di imprimerci oggetti che restano esposti alla

luce solare per circa venti minuti e le parti esposte diventano blu. Il fatto è che io volevo farlo sulla pellicola. Ho sperimentato molto con la gelatina e ogni frame risulta fatto a mano.

È interessante come hai scritto il personaggio di Ida: in tutta il film si intravede un'idea di femminismo che resta però sottotraccia.

E questo è ciò che volevo, ci pensavo l'altro giorno con Angeliki. Quando ho iniziato a scrivere e a cercare Ida volevo una donna forte e penso di aver creato un personaggio che non si inserisce a pieno in quest'ottica binaria del gender. La sua forza non è quella intesa nel senso tipico, volevo staccare il mio film dalla visione binaria dei generi e non incentrarlo su un'ideologia maschile o femminile. Sono consapevole di essermi rifugiata un po' in un mondo utopico, quello vero funziona diversamente.

[Intervista a cura di Ilaria Scarcella, Chiara Canale e Martina Arrigoni]



14 maggio - 17:00

**EVENTI  
SPECIALI**

**HUMAN FLOWERS OF FLESH**

Helena Wittman | 106 min | 2022

With  
Angeliki Papoulia

Ein Film von  
Helena Wittmann

Avec la participation de  
Denis Lavant

# HUMAN FLOWERS of FLESH

Locarno Film Festival  
Official Selection

A Fünferfilm, Tita Productions & Helena Wittmann Co-Production with Angeliki Papoulia, Denis Lavant, Vladimir Vulevic, Ferhat Mouhali, Gustavo de Mattos Jahn, Mauro Soares, Steffen Dancik, Ingo Martens, Nina Villanova, Suzie Montefusco Composition & Sound Design Nika Son Assistant Director Luise Donschen  
Production Manager Julie Aguttes Sound Recording Nika Breithaupt Production Design & Costumes Anna Ostby Camera Assistants Tim Liebe & Gustavo de Mattos Jahn  
Additional Image Kevin Sempe & Vilius Machiulskis Colour Grading & Digital Mastering Tim Liebe Soundmix Elory Humez, Studio Label 42  
Service Production Morocco Abel Aflam Production Company Produced by Frank Scheuffele, Karsten Krause & Julia Cöllen (Fünferfilm)  
Co-produced by Christophe Bouffil, Julie Aguttes, Fred Prémel (Tita Productions) & Helena Wittmann Screenplay, Directing, Cinematography & Editing Helena Wittmann  
Funded by MOIN Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, BKM Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, Region Provence-Alpes-Côte d'Azur en partenariat avec le CNC, FFA Filmförderungsanstalt International Sales Shellac



## I FANTASMI CHE RESTANO: INTERVISTA A FABRIZIO FERRARO

Il cinema di Fabrizio Ferraro è un meraviglioso corpo estraneo nel cinema italiano, una collezione di opere che scelgono la periferia della visione per mostrare un'altra esistenza all'immagine-movimento, dimostrando che un cinema militante e dolcissimo, rivoluzionario e intimo, non sono contraddizioni, ma punti cardinali di un movimento verso e oltre lo schermo. In occasione del tributo dedicatogli dal Bellaria Film Festival, gli abbiamo fatto qualche domanda.

Nei tuoi film ci sono molte contaminazioni con altre arti, mi viene in mente *La veduta luminosa*, con la poesia di Hölderlin, o *Je suis Simone* e *Gli indesiderati d'Europa*, con la filosofia e la letteratura di Simone Weil e Walter Benjamin. Oltre al discorso sul cinema come unione delle arti a me sembra che questa unione riconduca più che altro a una necessità dei personaggi dei tuoi film di lasciare delle tracce di sé stessi per non scomparire. Quindi volevo chiederti se l'uso così evidente non solo di altre arti, ma proprio degli artisti come personaggi, sia in qualche modo riconducibile a questa atavica necessità di lasciare delle tracce.

Sicuramente ogni rifrazione sul mondo ha in sé questo carattere di passaggio: lasciare che qualcosa possa manifestare una presenza avvenuta. Il cinema che lavora su questa presenza – che non è mai veramente presente, ma è inafferrabile – è uno strumento privilegiato per andare a indagare queste tracce. Anche perché, di tutto quello che facciamo, le uniche cose che restano e che si tramandano, anche come presenza fisica nel paesaggio, sono le tracce dell'arte, di un'espressione che metta in gioco il senso stesso e le

ragioni della vita. Siamo presi dal movimento vorticoso delle cose, del fare, ma poi viene il momento in cui ogni opera del tempo lascia tracce singole. Tracce che sono sempre legate a tentativi di contenere, in una forma sospesa, tutto il movimento di una vita, che altro non è che un piano fisso, un'immagine, capace di sprigionare tutte le ragioni di un'esistenza. Per chi ha deciso di dedicarsi alle immagini riprodotte come forma espressiva, penso che tutto questo sia un privilegio.

Una delle scene più iconiche di *Je suis Simone* è quella di un uomo che si lamenta del fatto che il cinema sonoro abbia smarrito la sua derivazione dalla fotografia. In effetti André Bazin scriveva che il cinema non è altro che la fotografia a cui sono stati aggiunti il movimento e la durata. In questo senso mi sembra che i tuoi film siano molto semplici, perché guardandoli sorge una purezza, da questo punto di vista. Può bastare per te che il cinema sia "solo" questo, e che non serva altro?

Sicuramente. L'immagine ha un suo carattere, determinante, e l'immagine fotografica è il suo peccato originale, aspetto che viene dimenticato troppo spesso. Senza la fotografia non avremmo nulla. Il paradosso è questo: il cinema non è mai dato solo dall'immagine di partenza, cioè da quella fotografica, ma allo stesso tempo cerca di restare il più possibile attaccato a questa immagine, per fare emergere ancora di più un movimento che però, ricordiamocelo sempre, non esiste veramente. Si può fare un film d'azione, inseguimenti, rincorse, ma il movimento nel cinema non c'è, è trasmesso dalla visione, e la visione non punta mai all'unità minima, e non viene mai dallo schermo, che è

solo un muro con una cornice dove non succede nulla. Il cinema è il tentativo di sfondare questo muro, attraverso il movimento creato da questa visione. Se si lavora con profondità e serietà, si può veramente abbracciare il movimento più ampio del cinema. Perché la visione non parte mai da un lo singolo, non appartiene a quel soggetto, però è soggetta a qualcosa e a qualcuno. Mentre è attraversato da un'immagine che è già data, e che precede ogni apparizione dell'immagine successiva, il pubblico si forma. L'insorgenza dell'immagine è al di fuori del singolo spettatore. Penso che sia necessario porsi in modo più articolato e profondo, rispettoso e monumentale, con il piano fotografico dell'immagine. Perché è sull'immagine, già sempre data, già sempre formata, che si costituisce il movimento del cinema; un movimento che non appartiene al singolo. Per questo il discorso sullo spettatore è un discorso insensato per il cinema. Perché il pubblico è sempre un pubblico che si forma sul momento, non è mai un'entità ferma. E un pubblico che si forma continuamente mentre partecipa di queste immagini non può mai essere circoscritto in un recinto di certezza e di parole. Non possiamo scappare da questa relazione eroica con questo taglio, con questa ferita, e questo taglio è l'immagine fotografica. Si cerca di renderla insensata nella sua serialità banale.

Rispetto all'uso degli attori, mi sembra che nei tuoi film gli interpreti siano allo stesso tempo il centro e la periferia dei tuoi film. Perché la loro presenza trasmette sempre questo forte senso di incomunicabilità. Penso a *Gli indesiderati d'Europa*, in cui fai parlare gli attori con delle lingue non loro. Il ruolo dell'attore è sempre molto particolare, perché, sempre parlando di pubblico, l'attore è il film. Che rapporto hai con loro? Hai un metodo con cui scegli chi far recitare nei tuoi film?

Fare un film è comunque intraprendere un percorso di vita e io preferisco farlo con persone che stimo e che mi stimolino. Poi, rispetto al gruppo produttivo con cui lavoro, è presente anche una compagnia teatrale. Osservo sempre i loro spettacoli, e osservando la loro evoluzione attoriale, indipendente anche dal lavoro che fanno con me, riesco a collocarli nei ruoli più adatti. Non riesco proprio a condividere la distinzione tra attori professionisti e non professionisti, perché io scelgo in base all'interesse che provo per quella persona. Proprio per gli aspetti che dicevi tu, che sono centrali: l'attore è un punto di passaggio del movimento di cui parlavamo, sia quando si gira che quando si vede il film, ma sempre in rapporto al resto: al paesaggio, all'ambiente, al discorso sociale che sottende il film. In questo senso, il rapporto dell'attore con il film è un rapporto dialettico di centralità e marginalità: dal mio punto di vista all'attore si deve sempre pensare come a un attivatore, non si deve mai pensare come qualcuno che rappresenta un punto culminante, anche quando si fa un primo piano. Se diventasse un punto d'arrivo non avremmo nessun movimento, ma solo il muro dello schermo. Anche perché, quando andiamo

a vedere il film, non vediamo mai veramente quella persona, sia che si tratti di un film di finzione o di un documentario, o cinema del reale, come lo chiamano adesso. Non c'è mai il protagonista vero del documentario, c'è sempre uno spettro, un fantasma. Questa è una grande possibilità per l'attore stesso: non sentirsi come punto centrale, ma sentirsi come parte di un movimento, per scoprirsi.

A proposito di fantasmi, sia *Gli indesiderati d'Europa*, che *I morti rimangono con la bocca aperta*, sono fantasmi, ma sono fantasmi perché sono stati uccisi dal potere oppure sono fantasmi la cui memoria dobbiamo recuperare propositivamente?

Ci sono sicuramente entrambi gli aspetti. L'esercizio distruttivo del potere, che si esercita nell'immediatezza dell'ordine e del comando, non accetta il movimento delle cose, quindi cerca di contenere, di circoscrivere e di poter possedere ogni movimento del mondo. E quindi, nel momento stesso in cui si attua l'esercizio della distruzione, che può essere per una persona in carne e ossa, per un pensiero, per un'arte, si vuole bloccare un movimento che muove e si muove in accordo con il moto della vita che sconfinava. Tutto questo è destabilizzante per il potere, che ha bisogno di griglie, di qualcosa che sia lineare. Quindi c'è sempre questo doppio monito, anche per quello che dicevamo prima, cioè che tutto quello che viene distrutto è allo stesso tempo tutto ciò che resta. Quello che viene espulso dalla cornice della potenza, dall'esercizio del consumo, è l'unica cosa che resiste. Per questo è importante intercettare questi movimenti, contrari alla banalità, al cliché, al luogo comune – che sempre vengono richiesti, anche a noi che facciamo film – ma che alla fine scompariranno.

[Intervista a cura di Mario Blaconà]

12 maggio - 21:00

**CONCORSO  
GABBIANO**

**I MORTI RIMANGONO CON LA BOCCA APERTA**

Fabrizio Ferraro | 84 min | 2022



FESTA  
DEL CINEMA  
DI ROMA 2022  
CONCORSO  
PROGRESSIVE CINEMA

# I MORTI

RIMANGONO CON LA BOCCA APERTA



*un film di* **Fabrizio Ferraro**

*una produzione*  
**Boudu/Passepartout**  
**Eddie Saeta**  
**Sigfilm**

CON EMILIANO MARROCCHI, DOMENICO D'ADDABBO, FABIO FUSCO, OLIMPIA BONATO, ANTONIO SINISI /  
CAMERA CORRADO CHIATTI / AIUTO REGIA ANTONIO CATANESE / SUONO SIMONE FRATI / MIX CLAUDIO TOSELLI / SCENE E COSTUMI CATERINA COLACI, FEDERICA FORMIAGGI /  
TESTO, IMMAGINE, COMPOSIZIONE FABRIZIO FERRARO / PRODUTTORE ASSOCIATO PABLO SIGG / PRODUTTORI FABRIZIO FERRARO, MARTA REGGIO, MARCELLO FAGIANI, FABIO PARENTE, LLUIS MIÑARRO

**Boudu**

*Passepartout*



**SIGFILM**

CONCORSO  
CASA ROSSA

DISCO BOY



MARGINI



LA TIMIDEZZA DELLE CHIOME



MARCEL!



PRINCESS

## DISCO BOY

Un autobus gremito di tifosi bielorusi attraversa il confine per uscire dal Paese. Alla dogana è ribadita l'unica regola: il permesso vale tre giorni, poi si torna a casa. Per Aleksei e Michail, però, è l'occasione perfetta. Approfittando di una pausa alla stazione di servizio si allontanano dal resto del gruppo per farsi caricare da un camion. Quando l'autista gli chiede dove sono diretti, mentre si agitano al ritmo frenetico della musica elettronica riprodotta dall'autoradio, i ragazzi rispondono: a Parigi, a ballare.

Il carattere liberatorio e personalizzante della danza è uno dei temi focali di Disco Boy, opera prima di finzione di Giacomo Abbruzzese, vincitrice del premio al miglior contributo artistico alla 73esima Berlinale per la magnifica fotografia di Hélène Louvart. In fuga dal regime dittatoriale bielorusso, Aleksei e Michail sognano di raggiungere la Francia per costruirsi una nuova vita, nell'illusione romantica di trovare riparo tra le braccia del corrusco Occidente. Ma mentre attraversano un fiume, vagheggiando di vini rosè e libertà ritrovata, la realtà irrompe brutalmente e Michail perde la vita, investito da una motovedetta tedesca. Aleksei, col cuore colmo di dolore, prosegue il suo viaggio da solo e si arruola nella Légion Étrangère, che permette a chiunque di guadagnare la cittadinanza francese dopo cinque anni di servizio. All'interno della Legione la sua identità passata è cancellata e quella presente appiattita (da Aleksei diventa Alex), e il suo corpo mercenario si fa proprietà dello Stato. Alla figura di Alex si contrappone, dall'altra parte del mondo, quella di Jomo, combattente per l'indipendenza del Delta del Niger, ritratto in una delle primissime scene mentre giace addormentato al limitare del bosco insieme ad altri guerriglieri, quasi a preannunciare la forma onirico-sciamanica nella quale Abbruzzese ha scelto di racchiudere la propria storia.

Se Alex combatte per diventare francese, Jomo lotta per ribadire la sua identità di nigeriano, opponendosi allo sfruttamento delle risorse della sua terra da parte di una compagnia petrolifera straniera. In Disco Boy gli elementi naturali, messi in scena in magnetico contrasto con la colonna sonora electro-house di Vitalic, si fanno confine materiale e metafisico: tra due Paesi in lotta, tra il mondo dei vivi e quello dei morti, tra il sonno e la veglia. Col volto coperto da un passamontagna, Jomo attra

versa le acque del Niger su piccole imbarcazioni seguito dai suoi compagni di lotta proteggendo i confini della sua terra. Le fiamme di un falò lo avvolgono mentre esegue la sua ultima danza con la sorella Udoka, decisa ad abbandonare il villaggio per la grande città. Attraverso Alex e Jomo, quindi, Abbruzzese delinea due identità antitetiche, destinate inevitabilmente a sovrapporsi al momento fatale dello scontro, durante una missione di salvataggio nel cuore di una foresta tropicale che sembra restituire la misticità degli ambienti tanto cari al cinema di Apichatpong Weerasethakul. Alex uccide Jomo, ma eredita la sua anima e il suo occhio destro color dell'ambra.

Nel saggio In Praise of the Dancing Body, Silvia Federici evidenzia il carattere precipuo della danza come strumento di riappropriazione del proprio corpo contro ogni strumento capitalista di controllo e asservimento: tanto il dominio del corpo del lavoratore (o del mercenario in cerca di una nuova patria), quanto la sottomissione delle terre e di quanto esse producono. Durante una missione, un compagno di Jomo gli chiede chi sarebbe diventato se fosse nato tra i bianchi. Il ballerino in un club, risponde l'altro. È proprio in un club, dopo aver abbandonato la Legione Straniera, che finisce il corpo esiliato di Alex, nel quale tumultuano due anime. Qui viene riconosciuto da un compatriota che ha subito lo stesso destino, grazie ad un tatuaggio appartenente alla sua vita precedente. L'orfano bielorusso, abbandonato da quella madre-patria che tante volte sembra malinconicamente rimpiangere, racchiuso in silenziosi primi piani. All'interno del club, finalmente, si ricongiunge con Udoka, che ha cercato per tutta la sera, in una sequenza che ricorda la magistrale chiusura di Beau Travail di Claire Denis. Nello spazio liminale della pista da ballo, si abbandonano ad una danza liberatoria, non più costretta alla cabina di un autocarro. Una danza al tempo ascetica e solenne, che deborda ogni confine spaziale e politico-identitario.

[Valentina Pietrarca]

13 maggio - 20:30

CONCORSO  
CASA ROSSA

DISCO BOY

Giacomo Abbruzzese | 91 min | 2023

## MARGINI

Si parte da una straordinaria vertigine. Niccolò Falsetti e Francesco Turbanti, regista e attore protagonista (ma anche co-sceneggiatori, insieme a Tommaso Renzoni) di Margini suonano nella band punk dei Pegs e per l'esordio dietro la macchina da presa di Falsetti immaginano questa storia di ribellione nella provincia toscana, in cui un gruppo street punk di Grosseto sogna il grande colpo per evadere dall'apatia di provincia. Margini in questo senso è quasi un prodotto sperimentale che sa di autofiction. Gli elementi su cui riflettere sono già tantissimi, a partire, forse, proprio dal desiderio di Falsetti di spingersi in luoghi inesplorati di certo cinema italiano, salvo per il lavoro di autori consolidati come Moretti, con i dovuti distinguo. Ma non basta.

Appoggiarsi ad una struttura del genere non esaurisce le questioni sollevate da un sistema di segni dal piglio anarco-punk come quello di Falsetti. Perché se è vero che, anche qui, il punto di partenza non può che essere la solita domanda, "chi sono i miei padri?" che anima tante opere prime, è evidente che quella di Margini sia una risposta ribelle. Perché Falsetti fugge fuori campo e racconta l'impresa dei Wait For Nothing, il loro tentativo, folle, di invitare i Defence, famosissimo gruppo punk americano a suonare a Grosseto, pur di ravvivare una provincia meccanica ormai culturalmente comatosa e spingere l'età adulta un po' più in là, con il respiro di un road movie americano. Al massimo, quando guarda ad uno spazio "italiano" che possa fornirgli strumenti per costruire il suo racconto si rivolge ad un contesto poco battuto, quello della comedy indie "d'autore" anni '80 e '90. Non è una decisione scontata. Dietro la presa di posizione, lucidissima, di Falsetti c'è il tentativo di spingere in primo piano un nuovo immaginario, di elevare a canone, un insieme di segni che canone non sembra ancora essere. E lo fa sporcandosi le mani, citando quegli spazi nei momenti più riusciti, come l'incontro con l'assessore agli eventi di Grosseto o la telefonata agli stessi Defence, clamorose illuminazioni che sembrano davvero prese di peso da un film di Nuti.

Ma così le priorità non possono che cambiare. Perché forse l'obiettivo non è tanto cercare i propri padri, ma ucciderli. Margini porta in primo piano uno spettro che da tempo si aggira nel cinema italiano, quello dello sguardo (neo)realista, delle sue

pratiche, delle sue attese, che sembrano inscindibili dall'immaginario cinematografico italiano, a tal punto che persino i prodotti di "genere" più recenti non riescono a rinunciarci e allora ecco che, ad esempio, il Jeeg Robot di Mainetti non esce mai al di fuori delle classiche periferie Pasoliniane. È lì, allora, la massa critica, è quello il meccanismo da disinnescare per far emergere il proprio sguardo, la propria voce. Ma bisogna agire con metodo, chiarezza, abbracciando il paradosso di un film che racconta un'umanità isolata ma lo fa utilizzando una forma vivacissima, libera. Così Margini mostra in diretta il cortocircuito del canonico immaginario italiano. Da un lato lo deforma, a tal punto da ambientare la storia in uno spazio così indefinito da poter essere tanto Grosseto quanto Akron, sperduto paesotto in Ohio, dall'altro contraddice l'intrinseco elemento "realista" della componente temporale, facendo muovere i personaggi in un 2008 che sembra già vecchio di dieci anni.

È un percorso ostico, quello di Falsetti, che a volte si irrigidisce, o, peggio, finisce invischiato in quegli spazi che vorrebbe distruggere, intrappolato negli appartamenti popolari, a discutere di soldi o di crisi quotidiane, ma che comunque procede con maturità spiazzante fino a svelare l'essenza dietro allo sguardo (neo)realista, la verità del dramma, l'emotività grezza, il nulla che attende nel fuori campo. E allora forse Margini non vuole davvero uccidere il padre ma liberare un immaginario dalle sovrastrutture, dai fraintendimenti che a volte ne hanno contraddistinto le riletture più recenti, che lo hanno reso, forse, un filtro per proteggere lo spettatore da ciò che non si vuole vedere. In questo senso, allora, tutto sembra davvero giocarsi nell'ultimo atto, in un concerto apice di un racconto che pare una straordinaria allucinazione collettiva (e non basta, forse, questo a mettere in crisi il realismo del nostro cinema?), dopo la quale tutto sembra poter cambiare. Ma tutto resta com'è, anzi, persino il punk rischia di diventare un gioco da bambini messo a confronto con l'epica di Se Bruciasse La Città che esplode sui titoli di coda.

[Alessio Baronci]

12 maggio - 15:00

**CONCORSO  
CASA ROSSA**

**MARGINI**

Niccolò Falsetti | 91 min | 2022

## LA TIMIDEZZA DELLE CHIOME

Joshua e Benjamin Israel sono due gemelli omozigoti cresciuti in una famiglia di tradizione ebraica. La loro storia inizia sul finire della scuola superiore, il momento in cui nasce urgente un dubbio: che voglio fare nella mia vita? Se questa domanda può sembrare a volte fin troppo banale, non lo è per i due protagonisti de *La timidezza delle chiome*, film d'esordio di Valentina Bertani. Entrambi vogliono diventare grandi, anche se questo significa cose diverse per i fratelli: se uno vuole fare l'amore, l'altro vuole scopare, se uno vuole partire, l'altro vuole restare, se uno ama Roma, l'altro Milano. Si stanno vicini, quasi addosso, urlandosi in faccia per poi respirare piano un attimo dopo, come due abituati ad abitare lo stesso spazio. Benjamin e Joshua, infatti, stanno cercando rabbiosamente di costruire il loro posto in un mondo che non sempre li accoglie come vorrebbero: avere vent'anni e un naturale carisma unito a una buona dose di spavalderia non basta se hai una disabilità intellettiva. Tra tenerezza, aggressività, paura ed eccitazione, *La timidezza delle chiome* non risparmia nulla e non ha timore di mostrare tutte le sfumature del sentire dei suoi protagonisti, non sempre amabili e mai accomodanti, spesso sfrontati, dotati di un'ironia e di una presenza scenica che graffiano lo schermo. Come dice Bertani «sembrano i figli di Harmony Korine».

Dal suo canto, portandosi dietro un bagaglio che spazia dai videoclip musicali ai fashion film all'advertising, Valentina Bertani utilizza una varietà di supporti mediatici - dai social media ai filmati d'archivio della famiglia Israel ai cartoni animati - per costruire un racconto stratificato e complesso del percorso di crescita e delle nodose personalità dei due fratelli. Anche la sua ispirazione è caleidoscopica e fa del film un oggetto riflettente, come quelle biglie che cambiano colore a seconda di come la luce le attraversa. Il montaggio ricalca, infatti, le soluzioni seducenti del videoclip, sapendo dosare la mano e trovando un equilibrio tra il racconto familiare di formazione e la forza ibrida delle immagini. Le guide con il padre, il campeggio ebraico, i primi incontri amorosi, le giostre e il viaggio finale in Israele: la vita dei due fratelli segue strade diverse, ma solo di poco, e le immagini di Bertani immortalano un lento processo di naturale distacco, che per due fratelli gemelli omozigoti ha modalità e significati singolari.

Abituati a seguirsi ovunque, dandosi fastidio ma anche supporto a vicenda, Benjamin e Joshua dovranno imparare a non farsi ombra, a lasciarsi spazio. Presentato alla Giornata degli Autori della 79ª Biennale Cinema di Venezia, vincitore ai Nastri d'Argento e candidato ai David di Donatello 2023 come miglior documentario, *La timidezza delle chiome* gioca d'azzardo sul confine tra fiction e documentario. La tensione estetizzante, l'uso ritmato delle cesure tra i materiali di diversa natura che immergono i personaggi nel loro presente, come attraverso la ripresa delle loro chat live, la messa in scena che non diminuisce la verosimiglianza ma asseconda la ricerca di autenticità della regista, si mescolano in un film sfrontato e delicato almeno quanto i suoi protagonisti.

[Carlotta Centonze]

13 maggio - 15:00

**CONCORSO  
CASA ROSSA**

**LA TIMIDEZZA DELLE CHIOME**

Valentina Bertani | 96 min | 2022

## MARCEL!

Non sono corpi quelli che si muovono sullo schermo di Marcel! – opera prima dell'attrice Jasmine Trinca, già presentata al 75esimo Festival di Cannes –, sono delle linee tese in cui si trasmettono fasci di desiderio. Una madre (Alba Rohrwacher), un po' artista e un po' stregona, e una figlia (Mayane Conti), di una bellezza androgina e carica di domande, sono prima di tutto la rappresentazione grafica di un rapporto complesso. Nel vuoto lasciato dalla scomparsa di un padre angelicato dai racconti dei nonni (Umberto Orsini e Giovanna Ralli, che è un piacere rivedere sullo schermo), il fiore dell'arte ha preso il posto della concretezza di un amore, eternando epifanie e momenti d'improvviso incanto: quasi senza peso, il personaggio della madre sembra potersi sollevare in volo da un momento all'altro, quanto poco è ancorata ai gesti della quotidianità e ai doveri nei confronti della figlia ancora bambina. Il suo personaggio di clown acrobata, che danza leggiadra con gli occhi eternamente rivolti alla luna, la trasporta in un'altra dimensione, che resta irraggiungibile e misteriosa nonostante le sue continue interrogazioni tra arte e magia. L'unica sua ancóra, l'unico essere che la traghetta fuori e dentro lo spettacolo e la vita, è il bassotto Marcel, a cui sono riservate sia le coccole sia le cure a cui ambirebbe la ragazzina. Ma (e l'intuizione è della figlia), tolto il cane, il vuoto attorno al quale ruotano i destini delle due donne deve potersi manifestare in tutta la sua dolorosa presenza per dare vita a una nuova liberazione.

Totalmente estraneo al realismo che domina il cinema italiano, Marcel! è più vicino all'estetica che guida i migliori creatori di graphic novel e libri illustrati (da Fior a Cerri), capaci di riaccendere in maniera talvolta eccentrica l'immaginazione, così relegata nel contemporaneo, creando connessioni nuove tra cultura popolare e alta. Disponendo degli scenari dei cortili di una Roma sospesa nella memoria e sfruttando la magia di una campagna che abbraccia la città, la regista dispone i topoi della fiaba per trasfigurare il rapporto madre e figlia, nella sua sconvolgente complessità, una madre/angelo o una madre/strega che si rivela nel finale offrendo la propria fragilità. Per mezzo dei corpi affusolati e della pelle quasi trasparente delle due attrici affiorano in maniera preponderante le loro pulsioni interiori, il desiderio d'amore e di riconoscimento che danza negli sguardi che la ragazzina offre alla madre.

Questi ponti visivi – sapientemente costruiti attraverso alcuni, pochissimi, campi/controcampi decisivi – si offrono come passaggi dell'anima, quasi delle scale immaginarie che progressivamente le due protagoniste ascendono per lasciare andare nel finale il dolore che le ha sempre (inconsapevolmente) separate. E proprio in questa delicata presa di coscienza del cinema come mezzo d'indagine del femminile e della propria storia, Jasmine Trinca si riferisce più alla leggerezza buffa del cinema di Agnès Varda e alle sperimentazioni astratte di Vera Chytilová, spingendo lo spettatore a guardare il mondo attraverso un'altra prospettiva, un sentiero che il cinema contemporaneo ha troppo spesso paura di intraprendere forse perché significa confrontarsi con nuove geografie del desiderio. O forse semplicemente perché si deve essere dei veri anti-conformisti per poterlo fare, senza paura.

[Daniela Persico]

12 maggio - 21:30

**CONCORSO  
CASA ROSSA**

**MARCEL!**

Jasmine Trinca | 93 min | 2022

## PRINCESS

Princess è una prostituta nigeriana e il bosco vicino alla strada statale è il suo regno, che difende fieramente dalle altre ragazze che fanno il mestiere. Ha diciannove anni, una parrucca colorata per ogni stato d'animo e un nome per ogni cliente. Come le ragazze della sua età, sogna un futuro roseo e un amore che la tolga dai margini in cui vive. La sua vitalità resistente e caparbia colora il secondo lungometraggio di Roberto De Paolis Princess di un'inaspettata voglia di superare la realtà e guardare il mondo con gli occhi di un'adolescente.

«Ho costruito il film fondendo il mio punto di vista con quello di alcune ragazze nigeriane, vere vittime di tratta, che lo hanno scritto con me e poi hanno interpretato se stesse. Si è creato così uno spazio di lavoro nuovo, libero». Proseguendo, così, alla ricerca di un'autenticità che sin dal suo intenso esordio Cuori Puri era stata cifra stilistica, il regista affronta un tema ancora più spinoso, quello della tratta di donne nigeriane, posizionandosi dove il racconto verista non toglie spazio alle ispirazioni fiabesche. Princess, interpretata dalla graffiante e dolcissima Glory Kevin, attraversa pochi spazi, ben conosciuti: il bosco vicino alla strada, che ha il potere di generare incontri e apparizioni - con la polizia a cavallo, con i clienti e gli automobilisti di passaggio - e la casa condivisa con le altre ragazze nigeriane, dove il cortile delimita il battibeccare continuo tra loro, a volte complici e spesso rivali nel sogno di cambiare vita, imboccare la via giusta, essere salvate da un uomo che le raccolga dalla strada. Dopo tante esperienze negative, è quello che pare accadere a Princess quando incontra il timido Corrado, interpretato da Lino Musella nei panni di un principe azzurro moderno. Grazie a Corrado gli orizzonti della vita di Princess si allargano e davanti a lei si spalanca la possibilità di un'esistenza nuova, in cui poter cantare con delle persone appena conosciute lontano dalla ferocia del pregiudizio.

Attraversare lo spazio che separa la strada da quella che agli occhi di Princess è una sospirata normalità - un bar, un appartamento tutto per sé - è tutt'altro che semplice. Ed è qui che la favola si ribalta. Senza poter sopportare alcuno sguardo pietoso, Princess rimane integra nel suo andamento fragile e fiero al tempo stesso, lungo la strada in cui ci si salva da soli. La regia di De Paolis - nei suoi avvicinamenti rispettosi, nei pedinamenti tra

le sterpaglie e nella sobria eleganza delle inquadrature - torna a riflettere sul concetto di confine, mettendo in atto un utilizzo drammatico dello spazio che ora si fa concreto, ora metaforico. In Cuori Puri l'incontro tra i due protagonisti apre alla speranza di una riconciliazione: Stefano è intrappolato nel quadrato di cemento del parcheggio che deve sorvegliare dalle incursioni degli abitanti del campo rom limitrofo, mentre Agnese è ingabbiata dalle regole di una comunità religiosa che le impone la verginità, facendo del suo corpo uno spazio di conflitto. La separazione esteriore di Stefano, culturale più che sociale, dai suoi dirimpettai, corrisponde a quella interiore di Agnese, e solo nel primo amore avviene un superamento. Al contrario, in Princess il desiderio di contatto contiene forse la sua impossibilità: in un mondo in cui sopravvivere è lo scopo primario, una ragazza abituata a vendere il suo corpo ha bisogno di tutto e non si può accontentare di nulla, pur tentando di resistere alla bruttezza di ciò che la circonda.

Tra il degrado della prostituzione e la sorellanza litigiosa e sopra le righe che lega le protagoniste, per la maggior parte attrici non professioniste, il film, già in concorso nella sezione Orizzonti della 79esima Mostra del Cinema di Venezia, è un coming of age delicato che racconta una condizione sociale difficile con la giusta dose di realismo, a volte magico perché influenzato dalle credenze religiose delle ragazze nigeriane che mescolano cristianesimo e animismo, e di ironia.

[Carlotta Centonze]

11 maggio - 15:00

**CONCORSO  
CASA ROSSA**

**PRINCESS**

Roberto De Paolis | 110 min | 2022

# LA LUCE È UN SENTIMENTO CHE CAMBIA: MARIO MASINI IN 5 FILM



## **X chiama Y (1967)**

Scoperto nelle fila del Centro Sperimentale da un giovanissimo Vittorio Storaro, che lo chiama come assistente operatore sul set di *Pugni, pupe e marinai* (film del 1961 diretto da Daniele D'Anza), Masini si affaccia alla direzione fotografica lavorando per Agosti, ma presto si inabissa nel linguaggio sotterraneo del cinema sperimentale italiano. In questo mondo fa esplodere la propria formazione artistica di pittore con due corti (*Il sogno d'Anita* e *Immagine del tempo*, ispirato da una litografia di Emilio Vedova) e un mediometraggio, questo studio sulla famiglia (dello stesso Masini) al tempo del dissenso giovanile. Libero da tutte le regole impartite, il futuro maestro mette già in pratica ciò che dirà in merito alle imposizioni della scuola: "Le regole vanno abbandonate. I giovani devono capire che il cinema non è un mito, ma un giocattolo. E con un giocattolo ci devi giocare".

## **Nostra Signora dei Turchi (1968)**

Dopo aver incontrato "un genio della macchina da presa" sul set de *Il barocco leccese*, Carmelo Bene chiama Masini per *Nostra Signora dei Turchi*. È una partita a due: mentre l'intellettuale piega il cinema alle vertigini di un luminoso annullamento, il direttore della fotografia, lasciato quasi sempre da solo dall'assistente, gestisce "lì per lì" luci, macchina, fuochi e carrelli (con l'aiuto di ragazzi presi

in strada), gira in Kodak positivo (per intercettare la densità degli oggetti reali) e inventa immagini che non esistevano: tra queste la "soggettiva di un morto", un'inquadratura di Ornella Ferrari tra i fiori, fatta dondolando su una carrozzina nascosta tra assi di legno e panni neri. Nell'anno della contestazione, il film vince il Premio speciale della giuria alla 33<sup>a</sup> edizione della Mostra del cinema di Venezia; dopo di che Masini farà altri tre film con Bene (*Don Giovanni*, *Salomè*, *Un Amleto di meno*), consegnando il loro armonioso incontro alla memoria della Storia del cinema.

## **San Michele aveva un gallo (1972)**

La collaborazione con i fratelli Paolo e Vittorio Taviani apre un periodo più convenzionale per il direttore della fotografia ligure, che lavorando con registi diversamente industriali (Barilli, Ferreri, Di Gianni, Ferrara, Bozzetto, De Sisti) si scopre professionista versatile, capace di unire grande controllo alla più libera inventiva formale. Nel famoso film sulla dialettica tra socialismo utopistico e socialismo scientifico, la sua precisione accademica, assorbita all'epoca del Centro e mai dimenticata, risolve i problemi produttivi e sublima l'intuito per le possibilità espressive della macchina. Masini inventa l'ultima scena al tramonto, che i Taviani non volevano girare, scoraggiati dal buio. Dopo aver fotografato anche *Padre Padrone* (Palma d'oro a Cannes nel 1976) e pochi altri lavori tedeschi,

## Teza (2008)

Tornato al cinema, diciassette anni dopo, per seguire Paolo Brunatto (vecchia conoscenza dell'underground) sul documentario Why Buddha? (incentrato su Il piccolo Buddha di Bertolucci), Masini si spinge in Africa. Lì cura la fotografia per Taze, di Hailé Gerima, uno dei più importanti registi africani di tutti i tempi. Dopo Adua (1999), è il secondo capitolo della riflessione sulle radici identitarie dell'Etiopia e sulla relazione del paese con l'Occidente. Pur adattando le fonti di luce all'identità del regista, Masini ignora ancora una volta i dettami convenzionali - quelli secondo cui dovrebbe esserci, nell'ambiente africano, un taglio netto tra luci e ombra - e usa una pellicola sempre uguale per l'interno e l'esterno. Non illumina il nero, piuttosto scolpisce fuori dal buio le forme, mentre alterna i cromatismi per immergere gli spettatori in un percorso memoriale frammentario, aperto a un'ambiguità senza morali. Gran premio della giuria al Festival di Venezia.

## Tutto parla di te (2011)

Altra (seppur diversissima) opera sui frammenti della memoria e sulle logiche dell'identità, il primo lungometraggio di finzione di Alina Marazzi è il secondo film della regista a vantare una collaborazione con Masini, che aveva già curato la color correction della fotografia di Vogliamo anche le rose - quel film incorporava nella ricostruzione d'archivio proprio alcuni frammenti di X chiama Y, per risignificarli nell'argomentazione militante e femminista. Tutto parla di te segna l'ingresso di Marazzi nelle strutture produttive della finzione e per Masini nelle regole espressive del digitale, accolto in senso evolutivo. Compiere un salto di linguaggio a fine carriera, incontrando una regista così vicina alle sperimentazioni degli anni '60, deve essere stata una nuova sfida ma anche un ritorno al passato per questo libero pensatore passato per fortuna anche nel cinema. L'incontro è felice, perché il maggior controllo sulla temperatura colore apre le immagini dell'ambivalenza del sentimento materno a sfumature commoventi. Mario Masini si è spento il 13 marzo del 2023, ma la sua luce resta accesa in tutti i suoi film. Ed è ancora piena di sentimento.

[Leonardo Strano]



**I.F.C.**

INTERNATIONAL  
FILM COMPANY

PRESENTA

**CARMELO BENE**  
IN

**NOSTRA  
SIGNORA  
DEI  
TURCHI**



PREMIO SPECIALE  
DELLA GIURIA  
AL FESTIVAL INTERNAZIONALE  
DI VENEZIA 1969

REGIA DI  
**CARMELO BENE**

CON  
LYDIA MANCINELLI  
SALVATORE SIVISCALCHI

WALLA TOFFI - ADRIANO - CANTIERI  
COLORE EKTACHROME