



cinema del reale

22/23/24 luglio 2004

Palazzo Marchesale GALATONE (Lecce)



NEGROAMARO
Salento 2004



Provincia
di Lecce



Comune
di Galatone

cinema del reale



CINEMA DEL REALE
Negramaro Salento 2004
Provincia di Lecce
Assessorato alla Cultura

IDEAZIONE E ORGANIZZAZIONE
Big Sur, immagini e visioni
Via Coppola, 3 • 73100 Lecce
tel. 0832-346903 • e-mail: bigsur@bigsur.it
www.cinemadelreale.it

DIREZIONE ARTISTICA
Paolo Pisanelli

ORGANIZZAZIONE
Sergio Quarta

COMUNICAZIONE
Francesco Maggiore

COORDINAMENTO LECCE
Paola Maggiore

COORDINAMENTO ROMA
Maria Teresa Tringali

MONTAGGIO VISIONI
Manuel Cassano

ARCHIVIO CINEMA DEL REALE
Big Sur

ORGANIZZAZIONE ARCHIVIO
Federica Facioni

UFFICIO STAMPA
Barbara Perversi

STAFF SEGRETERIA ORGANIZZATIVA
Manuela Cavallo
Tonio Cifeda Scardone
Vincenzo De Filippi
Valentina De Luca
Monica Maggiore
Alessandra Manfreda
Massimo Mortella
Silvia Perrone
Gulgielmo Scozzi

SI RINGRAZIANO PER LA COLLABORAZIONE
Pro Loco di Galatone
Simona Cleopazzo
Maria Teresa Funtò
Stefano Indiano
Paolo Manta

ALLESTIMENTI
Mauro Marino

REALIZZAZIONE SITO WEB
Vincenzo Zichella

DOCUMENTAZIONE VIDEO
Geco

BOOKSHOP
Icaro Libreria

CATALOGO A CURA DI
Francesco Maggiore
Antonio Medici
Paolo Pisanelli
Caterina Renna

RICERCA TESTI CATALOGO
Antonio Medici, Raffaella Cassano

REDAZIONE
Caterina Renna

STAMPA
Movimedia, Lecce
Finito di stampare nel luglio del 2004

RINGRAZIAMENTI
Cesare Dell'Anna
Paolo Isaja
Manfredi Marchetti
Maria Pia Melandri
Admir Shkurtaj

Un ringraziamento particolare
alle società di produzione che hanno
gentilmente concesso i film
e i video proiettati

Big Sur ringrazia inoltre tutti coloro
che, in vario modo, hanno contribuito
alla realizzazione della prima festa
di *Cinema del reale*

“Cinema del reale” ospita uno stage di formazione per i 15 allievi del corso Doc Ut Des.
Nell'ambito del progetto pilota di formazione per giovani registi finanziato dalla Commissione Europea per Programma Cultura 2000, Doc Ut Des promuove, attraverso l'organizzazione di corsi, la formazione di registi nel settore del cinema documentario d'autore. Si avvale per questo dell'apporto del Festival dei Popoli di Firenze e di una consistente rete di partner sostenitori, italiani e stranieri.



Foto: Sergio Quarta

Una festa per il “cinema del reale”

di Giovanni Pellegrino

(PRESIDENTE DELLA PROVINCIA DI LECCE)

Il cinema è arte capace d'accogliere la molteplicità delle esperienze espressive, ma il cinema è soprattutto *l'occhio-macchina da presa* che aderisce alla realtà. La vita, le relazioni sociali, la complessità che la Storia tesse nel suo divenire trovano nel *cinema-occhio* opportunità di sintesi profondamente incidenti verso chi guarda. Strumento e veicolo di emozioni, esortativo nel suo sollecitare attenzione, presenza e responsabilità civica, il cinema documentario, racconta la faccia *nascosta* del nostro quotidiano sfuggendo alla facile seduzione della spettacolarizzazione. Dichiarare la ferita di realtà dove l'ordinario e la consuetudine nascondono orrori e profonde ingiustizie. Andare ad indagare vicende e storie utili a comprendere il reale stato di salute della nostra democrazia, della nostra vita sociale. È questo il lavoro di chi ha scelto il cinema per la sua vocazione di macchina capace di rilevare, registrare e accogliere la realtà.

La Provincia di Lecce è divenuta in questi anni mèta di numerosi eventi legati alla cinematografia, un aspetto del progressivo affermarsi della qualità poetica ed ideativa del Salento. Questa prima *festa* che Big Sur dedica al *Cinema del reale* è significativo momento di riflessione, di incontro e di scambio tra esperienze illustri del documentario italiano, una qualità che sarà nostra cura preservare immaginando occasioni future di continuità progettuale a favore di una politica culturale capace di coniugare in sé la necessità di promozione del territorio con le esigenze di crescita e di affermazione di chi in esso opera.

L'entusiasmo e la capacità creativa sono garanzia di responsabilità e di impegno realizzativo, valori, sono certo, che la giovane squadra di Big Sur ha ben presenti, a tutti loro, ai graditissimi ospiti e agli spettatori rivolgo un cordiale ed affettuoso augurio di buon lavoro e di... buona visione.





Foto: Sergio Quarta

Avviso per gli spettatori

di Paolo Pisanelli

(DIRETTORE ARTISTICO CINEMA DEL REALE)

Qualche giorno fa sono passato davanti ad un negozietto che vende poster cinematografici, libri e videocassette usate. Fuori era esposta la locandina di una rassegna estiva di cinema d'essai, curata dagli stessi proprietari del negozio. Sono entrato. “Bella rassegna – gli dico – peccato che non programmate neanche un film documentario...”. Il tipo mi guarda stupito: “Documentari?... no, non possiamo! Siamo un’associazione culturale e per statuto dobbiamo diffondere e incentivare il cinema...”. Lo guardo stupito anch’io: “E allora?”. “E allora se famo documentari la gente nun viene...” – “No?” – “No... semmai se dovrebbe fa’ una rassegna solo di documentari, così la gente lo sa”. “Meglio avvisare...” concludo. “Sì, meglio avvisare...”

Saluto e me ne vado pensieroso.

Per me l’incontro è stato illuminante: ho capito che è meglio avvisare prima.

Allora iniziamo con un avviso per i lettori ed i possibili spettatori: questa che organizziamo è una festa di *cinema del reale*. Se venite dovete aprire gli occhi e stare attenti anche alle parole! “Documentario è una definizione grossolana” diceva Grierson, e in Italia ha sempre avuto la connotazione un pò negativa di roba noiosa e didattica. Usiamo la definizione *cinema del reale* perché la preferiamo al più obsoleto “documentario” (che tra l’altro non comprende le visioni del reale più originali e personali) come hanno già fatto da tempo i francesi che “sono sempre più avanti di noi”, forse perché il cinema l’hanno inventato loro e lo sostengono in tutte le sue forme, e gli piace tanto discuterne nei caffè e

in ogni occasione. Noi invece dobbiamo fare i conti con la nostra Realtà e pensare che se non vogliamo che spariscano completamente, questi film che raccontano le realtà del mondo, devono innanzi tutto essere proiettati e conosciuti, perché nessuno sa effettivamente cosa sono, perché molto raramente vengono distribuiti nei cinema e sono completamente ignorati dalle televisioni italiane soprattutto dopo la scomparsa di Tele+ (dai dati più recenti disponibili si può constatare che nell’anno 2000 le tre reti RAI hanno trasmesso complessivamente 193 ore – compresi brani e servizi brevi – di documentari su un totale di 24.500 ore trasmesse e di queste solo 77 realizzate da autori italiani!).

Ma lasciamo stare i numeri: “il cinema è un atleta” diceva Majakovskij, e parafrasandolo potremmo aggiungere che il *cinema del reale* è spericolato, curioso, inventivo, aperto al caso e a tutti gli imprevisti... È un’esperienza, un gioco di relazioni che mette al centro le persone e gli eventi e intorno a questi gira la macchina da presa, mentre nei film “tradizionali”, al centro, si pone sempre e solo la macchina. Vittorio De Seta ci ha insegnato questa differenza.

Il *cinema del reale* è un corpo a corpo tra chi filma e chi è filmato, è un’improvvisazione dinamica fatta di sguardi, di parole e movimenti. In questo confronto si gioca tutta la verità...

Perciò state tutti attenti, vi abbiamo avvisati... se venite alla festa potreste scoprire un altro modo di guardare.



Foto: Sergio Quarta

Che cos'è il cinema del reale?

di Antonio Medici*

(CRITICO E SAGGISTA CINEMATOGRAFICO)

La domanda non sembri oziosa o retorica: non so bene che cosa sia il *cinema del reale*. Perché non chiamarlo documentario? A prima vista, l'uno e l'altro sembrano la stessa cosa. E, infatti, di solito i due termini sono intesi come fossero sinonimi. Si interpreta la specificazione che segue alla parola “cinema” come un restringimento del suo campo d'azione al circondario della realtà. Ma così non si corre il rischio di accentuare il fraintendimento che da sempre affligge il documentario, la sua presunta oggettività, virtù della prevalenza dell'attitudine riproduttiva su quella creativa?

E invece, ciò che è più interessante nel documentario è la sua costitutiva problematicità, il suo trovarsi in ogni caso di fronte, soprattutto quando persegue l'indagine della realtà, alla natura ambivalente delle immagini in movimento che sono insieme calco e rappresentazione del mondo, cioè segni.

Ugualmente, più che sul contenuto (del resto, quale cinema non ci parla direttamente o indirettamente della realtà umana?), è sul linguaggio stesso che la realtà preme nel *cinema del reale*. Voglio dire che è forse più interessante intendere, nella specificazione, il riferimento a una tensione essenziale tra segno audiovisivo e realtà, da contrapporre, evidentemente, a un cinema che non è affatto interessato a questo. Il confine, dunque, non passa più tra documentario e finzione, ma li attraversa entrambi.

Edgar Morin dice che “Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel” ⁽¹⁾. E prosegue sostenendo che il cinema di finzione è paradossalmente meno illusorio del

cinema documentario. L'uno dichiara apertamente la propria natura d'invenzione; l'altro, al contrario, camuffa la sua finzione e il suo immaginario... “Or, nous devons le savoir de plus en plus profondément, la réalité sociale se cache et se met en scène d'elle-même, devant le regard d'autrui et surtout devant la caméra” ⁽²⁾.

Sulle immagini prodotte dal dispositivo cinematografico (e prima ancora fotografico) pesava in origine il pregiudizio – sconfessato dai film e dalle riflessioni teoriche – che in esse c'era troppa realtà, effetto del meccanismo, per permettere alla fantasia di volare. Da troppa è divenuta troppa poca: il prevalere del film di finzione come la più popolare e la più artistica delle forme del cinema, almeno nel Novecento, ha per lo più spostato il “problema della realtà” dal piano del linguaggio a quello dello stile e della forma (naturalismo, realismo, anti-realismo, etc.). Nella stessa pratica documentaria, spesso è accaduto e tuttora accade che le immagini abbiano la modesta funzione di illustrare un commento parlato, piuttosto che lavorare ai fianchi l'opacità del mondo.

Fare *cinema del reale* dovrebbe impegnare, allora, non solo l'interesse per la realtà intesa nel senso più ampio, ma anche richiedere, al di là della difficile distinzione di genere tra ciò che appartiene alla finzione narrativa e ciò che non vi appartiene, una tensione esplorativa che investa lo stesso linguaggio utilizzato. Questa stessa consapevolezza e sperimentazione dei mezzi linguistici non è ciò che caratterizza, in fondo, il cinema moderno? Del resto, “cinéma de la réalité” fu uno degli attributi ricorrenti nei dibattiti francesi per indicare quelle esperienze che tra la fine degli anni cin-



Foto: Archivio Kurumury

quanta e l'inizio dei sessanta cominciarono a cambiare il modo di far cinema in tutto il mondo.⁽³⁾

Ora, il confronto del cineasta e del videoasta con il linguaggio – potente marchingegno carico di ideologia – è evidentemente una sollecitudine etica, estetica, di stile... Aggiungerei che tale preoccupazione è ancora più urgente oggi: di fronte alla moltiplicazione esponenziale dei produttori di segni audiovisivi tra i quali primeggia la televisione; di fronte all'incessante costruzione di simulacri della realtà; di fronte al movimento dall'analogico al digitale che apre una fase di nuove pratiche e nuovi problemi teorici.

I nomi contano. Il *cinema del reale* potrebbe essere anche il termine positivo del superamento di vecchi modi di pensare: quello che considera il documentario come il fratello minore del film di finzione o lo indica per negazione (non fiction, ovvero ciò che non è

cinema tout court); quello che propone rigide griglie di classificazione del discorso audiovisivo, mentre le pratiche contaminano forme, linguaggi e generi nel rappresentare e interpretare la realtà; quello, infine, che idealizza i supporti (il cinema si fa in pellicola!) quando proprio la loro pluralità offre inedite ed efficaci soluzioni espressive.

La problematicità aperta e non occultata (se non nelle posizioni più ingenuie, più dogmatiche) del *cinema del reale* mi sembra la sua forza, la sua ricchezza, ciò che lo rende oggi più che mai interessante, curioso, spericolato: un cinema che si pone “Les plus graves et les plus difficiles problèmes par rapport à l'illusion, l'irréalité, la fiction, [...] celui de la nature du réel”.⁽⁴⁾

(1) “ci sono due modi di concepire il cinema del reale. Il primo è di pretendere di dare a vedere il reale. Il secondo è di porsi il problema del reale”, Edgar Morin, presentazione del “Cinéma du Réel à Beaubourg”, 1980 (non pubblicata).

(2) “Ora, dobbiamo saperlo sempre più profondamente, la realtà sociale si truoca e si mette in scena essa stessa, davanti allo sguardo altrui e soprattutto davanti alla camera”, ibidem.

(3) La Nouvelle Vague, il Free Cinema, il Cinema Novo, il New American Cinema, etc. Cfr. Giorgio De Vincenti, I “Cahiers du cinéma”, il nuovo cinema e la “modernità”, in Il nuovo cinema ieri e oggi, a cura di Giovanni Spagnoletti e Giorgio De Vincenti, XXXVII Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro, 22-30 giugno 2001.

(4) “il più grave e difficile problema in rapporto all'illusione, l'irrealtà, la finzione, [...] cioè il problema della natura del reale”, Edgar Morin, citato.

* Antonio Medici fa parte del Comitato Scientifico della Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, di cui coordina le attività editoriali, curando, tra l'altro, gli “Annali” dell'Archivio (*Filmare il lavoro*, 2000; *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda*, 2001; *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, 2002). È stato collaboratore della rivista “Cinema Nuovo”, e attualmente collabora con “Cinemasessanta”. Si occupa inoltre di didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo.



La cosa straordinaria
del fantastico
è che il fantastico non esiste,
tutto è reale.

(A. BRETON)

Per voi il cinema
è spettacolo.
Per me è quasi
una concezione
del mondo.

(V. MAJAKOVSKIJ)



Foto: Archivio Kunumuny



Foto: Maurizio Buttazz

Vedere è idealizzare, astrarre ed estrarre,
leggere e scegliere, trasformare.

(J. EPSTEIN)

Cose rese più visibili non da più luce,
ma dall'angolazione nuova con cui le guardo.

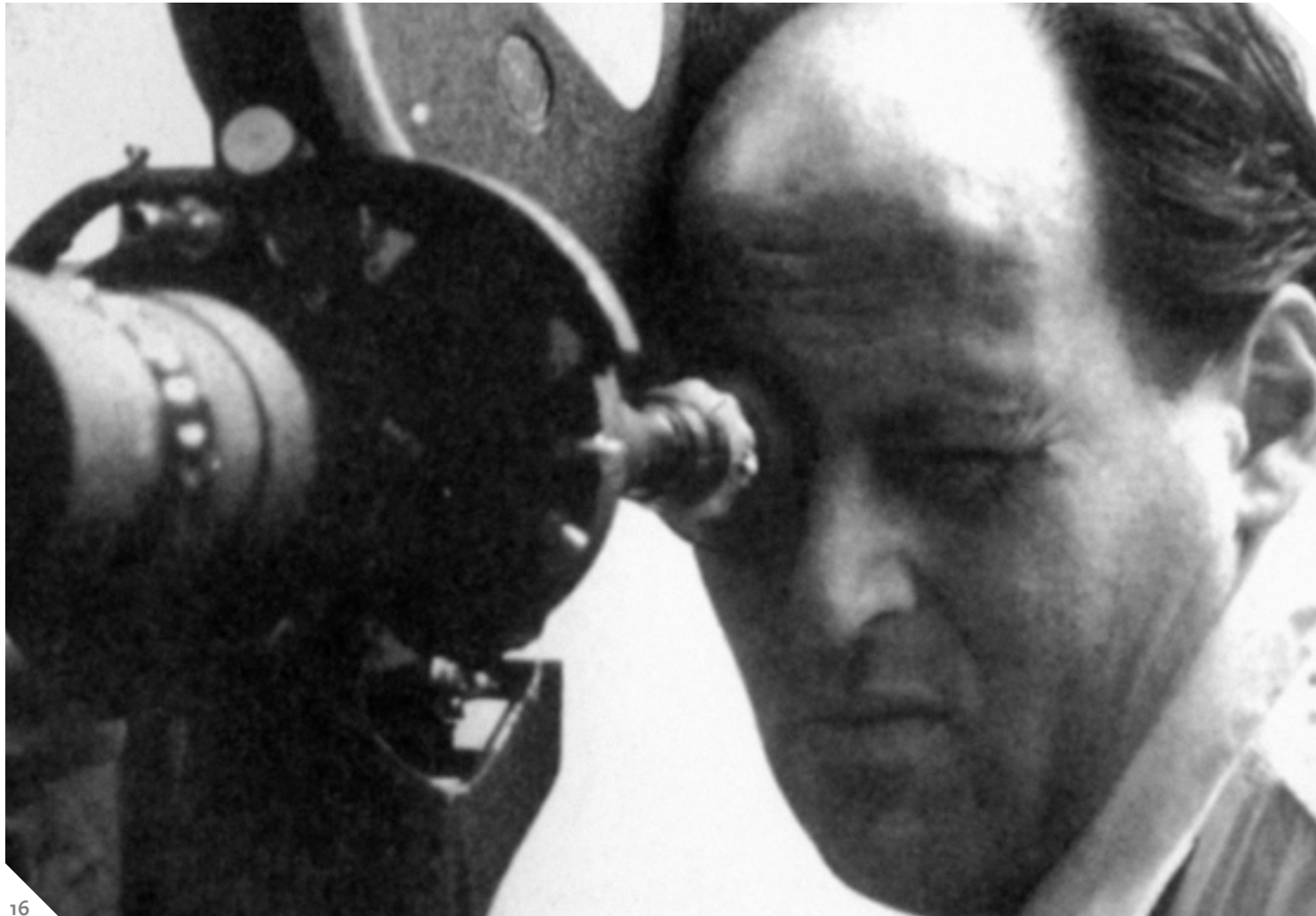
(R. BRESSON)



Foto: Paolo Pisanelli



i film
di cinema del reale



VITTORIO DE SETA

Lu tempu ti li pisci spata

Nel periodo che corre fra i mesi di Aprile e Agosto, il pesce spada depone le uova nello stretto di Messina. I pescatori di Bagnara, Scilla e Ganzirri attendono sulle acque la loro preda. Tre i momenti fondamentali di questo documentario: l'attesa estenuante, la pesca, il ritorno a casa. «De Seta ha raccontato quello che ha visto e vissuto nel periodo di vicinanza con questi uomini semplici ed ha lasciato che le immagini lo documentassero. Tutto ciò che rappresenta il solito e consueto bagaglio folcloristico e turistico del documentario stile “propaganda” è stato messo alla porta» (Claudio Bertieri). A cinquant'anni dall'anno della realizzazione, questo film-documentario stupisce ancora per la sua straordinaria forza espressiva.

Italia 1954 , 11 min. (35mm - colore)

Regia Vittorio De Seta

Fotografia Vittorio De Seta

Montaggio Vittorio De Seta e Luciana Rota

Produzione Vittorio De Seta

Prima proiezione il 20 Ottobre 1955,

(distribuito in Italia in abbinamento al lungometraggio

La donna più bella del mondo: Lina Cavalieri,

di Robert Zigler Leonard, Usa 1955)



MARIANGELA BARBANENTE

Sole

Vita, Teresa, Daniela e tante altre donne vivono una vita da terzo mondo senza alternativa, come già le loro nonne e le loro madri prima di loro. E pochi lo sanno fuori dai confini della loro terra.

Sono braccianti agricole. Lavorano a più di cento chilometri da casa perché nei loro paesi - sulle colline tra Brindisi e Taranto, in Puglia - non ci sono altre possibilità. L'80% dei braccianti di queste zone sono donne e lavorano "grazie" ai caporali. Il caporale è un intermediario illegale tra le aziende agricole e la manodopera: recluta le braccianti, determina la paga e mette a disposizione i mezzi di trasporto in cambio di una percentuale sul salario già bassissimo.

I caporali preferiscono le donne perché sono più "inclinati" alla sottomissione. Dai caporali dipende la sopravvivenza di moltissime famiglie: un potere enorme di cui spesso abusano. Quattordici ore al giorno fuori casa, di cui quattro passate in viaggio su vecchi pulmini spesso carichi oltre il limite consentito. È il caporale che sceglie chi far salire sul pulmino e chi lasciare a casa. E spesso tutto ciò si trasforma in ricatto morale o in abuso sessuale.

Eppure alcune di loro non vogliono rinunciare alla dignità. Talvolta sembra una battaglia senza speranza, ma sono donne forti e vanno avanti. Come Daniela, che ha deciso di ricominciare a studiare e si è iscritta ad una scuola per corrispondenza.

"Sole" racconta un anno nell'esistenza di queste donne. Le loro attese notturne, le lunghe ore nei campi, la loro vita privata. E soprattutto le loro piccole vittorie: il tentativo costante di non lasciarsi calpestare da un mondo che le vuole schiave.



Italia 2000, 53 min. (Betacam-colore)
 Regia e Soggetto Mariangela Barbanente
 Riprese Mariangela Barbanente
 Montaggio Alessio Doglione, Ilaria Fraioli
 Suono Angelo Talocci, Gianluca Costamagna
 Musica Autori Vari
 Produzione GA&A e Planète
 Distribuzione Gioia Avvantaggiato per GA&A Productions

GIANFRANCO MINGOZZI

Sulla terra del rimorso

A quasi vent'anni dalla ricerca di Ernesto De Martino, Mingozzi, che già nel 1961 aveva realizzato "La taranta", primo documentario sul tarantismo, rivisita la "terra del rimorso" e cerca di verificare la persistenza del fenomeno, o i suoi mutamenti. Si rivolge agli stessi protagonisti di allora, il violinista-barbiere Luigi Stifani e la tarantata Maria di Nardò, ma anche ad alcuni nuovi malati della fine degli anni Settanta, che hanno dato il consenso a raccontare la loro storia privata e lasciarsi filmare.

Sulla terra del rimorso sancisce la fine di questo antico rituale prima della "esplosione" del neo-tarantismo.

Italia 1982, 58 min. (16mm - colore)
Sceneggiatura e regia Gianfranco Mingozzi
Fotografia Beppe Lanci
Montaggio Antonio Fusco
Musica Egisto Macchi
Testo Claudio Barbatì, Annabella Rossi
Produzione RAI TV2, Ciack Film



Foto: Archivio Kunumuny

ALESSANDRO ROSSETTO

Il fuoco di Napoli

"... il mestiere è far esistere l'inesistente, è duro, pericoloso, però si può sempre inventare, fare nuovi esperimenti, preparare nuove miscele... e tutto sa di polvere da sparo: i vestiti, la pelle, anche i soldi... non ho mai visto i miei spettacoli, da sotto non si vede niente, vorrei qualcuno, ma qualcuno come me, il mio doppio, che possa guardare i fuochi da lontano e raccontarmi tutto..."

GIUSEPPE SCUDO

Dalla notte dei tempi il fuoco affascina lo spirito dell'uomo. Ed è con l'arte pirotecnica ed i fuochi d'artificio che si celebra l'antico rapporto dell'uomo con il fuoco. Il fuoco d'artificio ha funzione catartica, allontana lo spettro della guerra attraverso l'utilizzo ritualizzato delle sue componenti le più eclatanti: il frastuono, il pericolo, le luci lontane nella notte. Sembra poi che la pirotecnica sia strettamente legata all'esorcismo dal pericolo di eruzioni vulcaniche: il fuoco d'artificio libera dalle presenze degli spiriti maligni, che la credenza popolare evoca nelle zone vulcaniche.

Il Fuoco di Napoli traccia la storia di un uomo, Giuseppe Scudo, e della sua passione, i fuochi d'artificio. La sua arte e la sua vita sono per lui una sola cosa. Questo artificiere napoletano sfida il pericolo con lucidità e intelligenza. Il suo lavoro è una delicata alchimia di antico sapere, d'immaginazione e di coraggio. Siamo a Napoli, sotto il Vesuvio, in una terra di contrasti violenti, fra tradizioni immutabili e modernizzazione selvaggia.



Italia 1996, 54 min. (16mm - colore)
Regia Alessandro Rossetto
Soggetto Catya Casasola
Fotografia Gian Enrico Bianchi
Suono Marco Fiumara
Montaggio Fabio Nunziata
Produzione Libra Film, Catya Casasola, Alessandro Rossetto in collaborazione Rai3 Italia e CNC Francia



ALINA MARAZZI

Un'ora sola ti vorrei

Mia madre è nata nel 1938 ed è morta nel 1972, quando io avevo 7 anni. Non ho molti ricordi di lei, ma ho sempre saputo che in un armadio in casa dei miei nonni era rinchiusa tutta la memoria visiva della nostra famiglia. In questo armadio sono conservate delle scatole di vecchie pellicole, filmati girati dal padre di mia madre tra il 1926 e gli anni '80, con una cinepresa amatoriale 16 mm. È solo qualche anno fa che ho avuto il coraggio di cominciare a guardare questi filmati, con grande curiosità ed emozione, soprattutto quelli segnati con una "L", l'iniziale del nome di mia madre: *Liseli*. Come per una magia, in un attimo, quella misteriosa e sconosciuta persona proiettata sullo schermo davanti a me era come se fosse viva. In un secondo ero catapultata nel passato, all'epoca in cui viveva una madre conosciuta poco e molto dimenticata. Il film inizia con la registrazione sonora di un disco 45 giri con la vera voce di mia madre che mi parla; il resto del racconto intreccia la lettura di lettere e diari di mia madre e delle cartelle cliniche delle case di cura in cui mia madre ha trascorso lunghi periodi. Attraverso questi testi è possibile ricostruire per intero la sua vita, nei suoi vari periodi: l'adolescenza, l'amore, i figli, la malattia, il disagio esistenziale. Il film è la ricostruzione della mia personale ricerca del volto di mia madre, attraverso il montaggio dei filmati girati da mio nonno. Un tentativo di ridarle vita anche solo sullo schermo, un modo per celebrarla ricordandola. Per quasi tutta la mia vita il nome di mia madre è stato ignorato, evitato, nascosto. Il suo volto anche. Ho la fortuna invece di

poterla vedere muoversi, ridere, correre.... Perfino vederla nel suo primo giorno di vita! E poi vederla crescere, imparare a camminare, sposarsi, portarmi a fare un giro in barca! Raccontare la storia di mia madre attraverso questi vecchi filmati è stato per me ridare dignità al ricordo della persona che mi ha messo al mondo. È un regalo che voglio fare a me, a lei, a tutti i figli e a tutti i genitori. Con questo lavoro vorrei anche trasmettere il fortissimo sentimento di nostalgia che ho provato nel guardare queste immagini per la prima volta. Non solo nostalgia per una mamma che non c'è e non c'è mai stata, ma anche nostalgia per tutto quello che è stato e che non tornerà, per quello da cui veniamo e al quale ci sentiamo più o meno consapevolmente legati. La nostalgia come sentimento necessario per il superamento di una perdita. La nostalgia come condizione essenziale per vivere. Nel film ho voluto evocare queste atmosfere e sentimenti.

Italia, 55 min (Beta digitale da originali 16 mm e 8 mm, col. e b/n)

Montaggio Ilaria Fraioli

Immagini d'archivio (1926-1972) Ulrico Hoepli

Montaggio del suono Benni Atria

Suono Remo Ugolinelli e Alessandro Feletti

Produzione Venerdi e Bartlebyfilm

Coproduzione RTSI Televisione Svizzera, con la partecipazione di Telepiù

Prodotto da Alina Marazzi, Gianfilippo Pedote, Giuseppe Piccioni, Francesco Virga

MATTEO GARRONE

Oreste Pipolo fotografo di matrimoni



Oreste Pipolo è molto rinomato a Napoli per le sue foto di matrimoni. Un album fotografico realizzato da lui fa parte della tradizione e diventa fondamentale per la buona riuscita di un matrimonio. Ma al di fuori del campo professionale, ci troviamo di fronte un altro Pipolo: una persona che, dopo trent'anni di affari, ne ha abbastanza e non riesce a sopportare neanche la vista di un'altra coppia di fidanzati. Con grande "sense of humour", Garrone punta l'attenzione sulla messa in scena e la rappresentazione di un "momento storico" per la vita familiare.

Italia 1998, 53 min. (35mm-colore)
Regia Matteo Garrone
Soggetto Carlo Cresto-Dina
Musiche Banda Osiris
Montaggio Marco Spoletini
Produzione Carlo Cresto-Dina, Videia Documentary, Rai Cinema Fiction



GIANFRANCO PANNONE

Lettere dall'America



Attraverso un grande lavoro su materiali d'archivio e sulle memorie dei suoi familiari, Pannone ci trasporta nel 1947 e precisamente nella Napoli povera del dopoguerra. Nicola Raimone, italo-americano, torna a fare visita ai familiari che non vede più da vent'anni; divenuto un mito americano, per i suoi parenti, grazie alle lettere, ai dollari e ai regali che continuano ad arrivare dopo il suo ritorno da Brooklyn. La facciata generosa di questi neo-americani che non hanno dimenticato il paese d'origine nasconde però un ricatto politico: "Lettere dall'America" è infatti il nome di un progetto americano mirato ad influenzare il risultato delle elezioni del '48 in Italia.

Italia 1995, 56 min (35 mm-colore e b/n)
Regia Gianfranco Pannone
Sceneggiatura Gianfranco Pannone, Paola Mascioli
Fotografia Tarek Ben Abdallah
Suono Marco Fiumara
Montaggio Marco Spoletini
Musiche Daniele Sepe
Materiali di repertorio Istituto Luce, Archive (USA)
Produzione Effetto notte, Megaris, La Sept arte



ANSANO GIANNARELLI

Cinegiornale libero ZA



In occasione del centenario della nascita di Zavattini (1902) è stato realizzato un “cinegiornale libero” tutto dedicato a lui, come una breve monografia sulla sua vita.

Naturalmente - proprio per tener fede a un'esperienza centrale nell'elaborazione teorica, politica e poetica di Zavattini - il film tratta soprattutto dell'“altro” Zavattini: quello dell'“altro cinema”; per il quale il neorealismo non è finito, ma continua rinnovandosi nelle ricerche di *Amore in città* e de *I misteri di Roma*; quello che nell'esperienza cubana riscopre la “coscienza del cinema” e che promuove prima il Cinegiornale della pace e poi i Cinegiornali liberi, come tentativi appassionati verso forme di comunicazione che esaltino la libertà del linguaggio filmico sottratto alle logiche del consumo; quello che pone il tema della pace e della guerra al centro della riflessione degli esseri umani, nella prospettiva che al pensiero dominante di pochi si opponga il pensiero democratico di tutti; lo Zavattini che oggi tanti giovani imparano a conoscere quasi come uno di loro.

Italia 2002, 38 min. (Beta SP, b/n e colore)

Regia Ansano Giannarelli

Collaborazione alla regia Silvia Savorelli

Montaggio Alessandro Corradi Andros

Materiali di repertorio Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

Produzione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico



VITTORIO DE SETA

Quando la scuola cambia

Lo spunto per questo lavoro è stato offerto da una polemica con alcuni insegnanti che dopo la trasmissione di *Diario di un maestro* avevano affermato che il maestro del “Diario” è “finto” e che una scuola di tipo nuovo non si può fare. Vittorio De Seta, allora, propose alla RAI questo progetto – realizzato nel 1977-78 – che descrive quattro casi di scuola d'avanguardia, due in Lombardia e due in Puglia.

Il terzo episodio, “Tutti i cittadini sono eguali senza distinzione di lingua ...” (dalla Costituzione Italiana), ha luogo a San Marzano di San Giuseppe, in provincia di Taranto, un paese albanese d'Italia. Qui il maestro Carmine De Padova vuole mantenere vive le tradizioni di lingua e di cultura *arbresh*, ma non riesce a svolgere questa attività nella scuola. È costretto allora a tenere *corsi privati*, gratuiti, a casa sua, dove persone di tutte le età e condizione, dai cinque ai settant'anni, dopo aver studiato la lingua originaria, cantano e ballano sui motivi tradizionali.

Italia 1978, 240 min. in quattro episodi (16 mm, Colore)

Regia e sceneggiatura Vittorio De Seta

Fotografia Luciano Tovoli

Collaboratrice al montaggio Elisabetta Innocenzi

Inserti fotografici Luisa Di Gaetano

Produzione Lori Film per RAI Radiotelevisione Italiana



Maestri e scuole

i film



LEONARDO DI COSTANZO

A scuola

Napoli. All'interno del rione Pazziano c'è la scuola media Nino Cortese. Per un intero anno scolastico, Leonardo Di Costanzo ha seguito la vita nelle classi, nei corridoi e nelle sale dei professori. Ma i protagonisti di questo documentario non sono i ragazzi: *A Scuola* è un film sugli insegnanti e sulla Preside che, costretti a svolgere il loro lavoro in completa assenza delle istituzioni, con il loro impegno riempiono di senso, ancora e nonostante tutto, l'istituzione della scuola dell'obbligo. Nella periferia di Napoli la scuola è l'ultimo baluardo dello Stato. Una trincea dove si affronta, giorno dopo giorno, un conflitto estremo: la mancanza dell'idea di bene pubblico e l'affermazione delle norme di convivenza civile. Il lavoro dell'insegnante è sempre meno quello di insegnare e sempre più quello, durissimo e faticoso, di educare: uno sforzo quotidiano e sfibrante. La sfida principale è quella di tenere i ragazzi dentro la scuola.

Un film disperato e pieno d'amore: per i ragazzi che non hanno niente, per il lavoro svolto in ogni singola classe, per quel che rimane della scuola pubblica.

Italia 2003, 60 min. (Betacam SP-colore)

Regia Leonardo Di Costanzo

Assistente alla regia e al suono Mariangela Barbanente

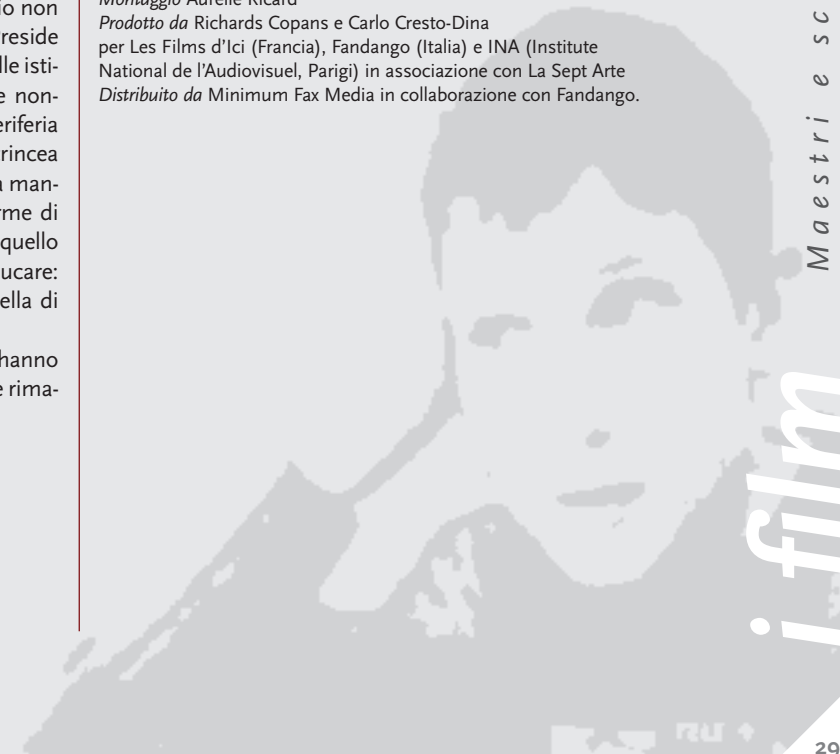
Montaggio Aurèlie Ricard

Prodotto da Richards Copans e Carlo Cresto-Dina

per Les Films d'Ici (Francia), Fandango (Italia) e INA (Institute

National de l'Audiovisuel, Parigi) in associazione con La Sept Arte

Distribuito da Minimum Fax Media in collaborazione con Fandango.



Maestri e scuole

i film



FLUID VIDEO CREW

Italian Sud-Est

Salento 2003. Caterina vaga per il Salento. Terra di frontiera dell'estremo Sud Est italiano. Viaggia su piccoli treni gialli, i treni delle Sud-Est, la ferrovia locale che attraversa la provincia di Lecce. Ogni giorno parla con qualcuno, un passeggero, un macchinista o un ferroviere che incontra ad una stazione. E ogni giorno ascolta delle storie, delle voci, dei ricordi. A volte prende appunti su un registratore. Le storie che raccoglie parlano di popoli nomadi, di santi e di favole.

E parlano anche di ingiustizie, di degrado e di abbandono. Forse Caterina è una giornalista.

A volte sogna..

Gigellino invece aspetta davanti ad una fontana. In silenzio. Alcuni colleghi lo prendono in giro. Dicono che è lento. Dicono che un manovale delle Sud-Est non può passare tutto il maledetto turno di lavoro a riempire un secchio d'acqua. Forse una lettera cambierà per sempre il suo destino.

Ma di sicuro Gigellino cambierà il destino di Caterina.

Italian Sud-Est non è un film sul Salento. È solo un viaggio. Un viaggio lungo la frontiera, come quelli che si sognano da bambini. O che almeno noi sognavamo di fare quando giocavamo agli indiani e cowboy. Un giorno siamo saliti sui questi strani treni, con la scusa di voler capire dove stavano andando i salentini. Ci siamo persi. Non riuscivamo più a trovare le stazioni dove scendere. Proprio come succede nei sogni. O negli incubi.



FLUID VIDEO CREW

Fluid Video Crew, realtà di produzione audiovisiva è nata a Roma nel 1995. Teorici e sperimentatori del "basso-costi", assertori convinti dell'unicità e dell'irripetibilità del "momento documentaristico-cinematografico" e del continuo evolversi dell'opera filmica, scelgono la strada della realizzazione collettiva. I componenti, fino ad ora, del nucleo produttivo sono: Davide Barletti (Lecce 1972), Edoardo Cicchetti (Roma 1974), Lorenzo Conte (Roma 1974), Mattia Mariani (Roma 1973). La Fluid Video Crew ha realizzato circa cinquanta lavori in video e in pellicola S8, dalle news di contro-informazione per il circuito dei centri sociali alla documentazione della scena contro-culturale internazionale, dalle numerose video installazioni (vere e proprie esperienze psico-attive) ai documentari sul lavoro nero e minorile, sull'immigrazione, sull'Albania, sulle bande giovanili e sugli spazi metropolitani, fino ai lavori più recenti sui popoli indiani dell'Alaska, sui pescatori del Sud Italia e sul mondo del calcio.

Italian Sud-Est è il loro primo lungometraggio cinematografico che mescola con, pochi compromessi, fiction e documentario.

Italia 2003, 120 min. (35 mm-colore)

Regia, fotografia, montaggio Fluid Video Crew

Da un'idea di Davide Barletti e Maurizio Buttazzo

Soggetto Fluid Video Crew, Marco Saura, Caterina Tortosa

Sceneggiatura Marco Saura

Suono Gianluca Costamagna, Carlo Hintermann, Daniele Villa

Musiche Brutopop, Gopher

Aiuto regia Maurizio Buttazzo

Organizzazione Giancarlo Cianca

Produzione Gianluca Arcopinto, Amedeo Pagani,

Fluid Video Crew Produzioni Audiovisive Indipendenti



ERVIS ESHJA E MATTIA SORANZO

Jetoj - Vivo

Il 24 Marzo 1997 il presidente del Consiglio Romano Prodi e il premier albanese Bashkim Fino sono a Roma per un incontro diplomatico. Discutono dell'opportunità dell'invio di una forza multinazionale europea per ristabilire l'ordine in Albania e cercano un'intesa sulla questione delle migliaia di rifugiati in partenza per l'Italia: l'Italia garantirà un piano di aiuti per contribuire alla ripresa economica e politica dell'Albania e si riserverà il diritto di presidiare con corvette della Marina Militare le acque territoriali e i porti albanesi, allo scopo di dissuadere le imbarcazioni di rifugiati che dirigono verso l'Italia. Il 27 Marzo Fazlul Karim, il delegato in Italia dell'UNHCR, l'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i rifugiati, è in visita a Brindisi. In conferenza stampa, rispondendo alle domande dei giornalisti, afferma che l'ONU "non condivide un blocco di questo tipo, chiede invece che sia data alle persone in cerca di protezione la possibilità di chiederla" (*Il Manifesto*, 28 Marzo), e inoltre "chiede ai paesi confinanti con l'Albania di accogliere coloro che lasciano il paese costretti dalla situazione di anarchia" (*La Repubblica*, 28 Marzo). Il ministero degli Esteri risponde ricordando che è stato stipulato un accordo con il governo albanese per il controllo dei flussi di albanesi che raggiungono illegalmente l'Italia e che non è in atto alcun blocco navale (*Il Corriere della sera*, 28 Marzo). La sera del 28 Marzo la Kater I Rades, un pattugliatore della Marina albanese affonda in acque internazionali in seguito ad una collisione con la corvetta Sibilla della Marina Militare italiana. Vengono tratti in salvo 34 superstiti e recuperati i corpi di 4 persone. I sopravvissuti

raccontano di almeno cento persone a bordo. JETOJ - VIVO è il racconto di quel 28 Marzo nelle parole di Krenar Xhavara, uno dei superstiti. In un incontro a Valona Krenar offre la sua testimonianza su una delle stragi più gravi degli ultimi anni, ripercorrendo con la memoria il tragitto di quel viaggio, dalla partenza fino ai momenti drammatici dell'incidente.

MATTIA SORANZO è nato a Galatina (Le) il 9.12.1978, attualmente è iscritto al corso di montaggio della Civica Scuola del Cinema di Milano. Nel 2003 ha collaborato al montaggio del documentario *Le bende del giaguaro* di C. Punzi e M. Vignola.

ERVIS ESHJA è nato a Tirana il 13.12.1975, attualmente è iscritto al corso di laurea in Scienze della formazione dell'Università degli studi di Lecce. Ha collaborato come assistente di produzione alla lavorazione di *Littoral* di W. Muhammad (2003) e di *Good bye, enemy* di G. Xhuvani (2003).

Italia 2004, 20 min. (miniDV-colore)

Regia Ervis Eshja, Mattia Soranzo

Camera Florian Haxhiyseni

Assistente di produzione Cordula Hernler

Archivio video Tonino Camuso,

Roberto Aprile - Ossevatorio permanente Italia-Albania

Montaggio Mattia Soranzo

Grafico Francesco De Amicis

Suono Valerio Daniele

Musiche Redi Hasa, Valerio Daniele, Dario Muci, Marco Tuma,

Giuseppe Spedicato, Giancarlo Paglialunga



PAOLO PISANELLI

Don Vitaliano

Don Vitaliano, parroco di Sant'Angelo a Scala, un paesino di seicento anime della provincia di Avellino, è uno dei preti più conosciuti in Italia non solo per il suo impegno di pacifista attivo nel movimento no-global, ma anche per le sue battaglie per la ricostruzione delle chiese in Irpinia dopo il terremoto, per la solidarietà portata al movimento gay-lesbian durante il Giubileo, per le azioni di disobbedienza civile condotte con grande risonanza mass-mediatica durante il G8 di Genova. Il film racconta pensieri e azioni di Don Vitaliano, tra impegno locale e missioni internazionali vissute in perenne conflitto con il vescovo della sua diocesi e le alte gerarchie ecclesiastiche.



PAOLO PISANELLI è nato a Lecce nel 1965. Nel 1993 si laurea in Architettura e nel 1996 consegue il diploma del Centro Sperimentale di Cinematografia (corso di Fotografia diretto da Giuseppe Rotunno). Dal 1995 si dedica alla regia di film-documentari partecipando a festival nazionali ed internazionali e ricevendo numerosi premi e riconoscimenti per, tra gli altri *Nella prospettiva della chiusura lampo* (1997), *Il magnifico sette* (1998), *Roma AD 999* (2000). Ha partecipato alla Biennale Arte di Venezia 1999 nello spazio Oreste Cinema. Nel 1998 è tra i soci fondatori di BIGSUR, cooperativa indipendente di produzioni cinematografiche e laboratorio di comunicazione. Conduce con Manuel Cassano un laboratorio di cinema nel Centro Diurno di via Montesano 71 a Roma.

Italia 2002, 54 min. (Beta digital)

Soggetto, regia e fotografia Paolo Pisanelli

Aiuto regia, suono Manuel Cassano

Montaggio Aline Hervé

Musiche 99 Posse

Prodotto da Francesca Cima, Nicola Giuliano, Domenico Procacci

Produzione Fandango, Indigo Film, Big Sur



Foto: Maurizio Buttazzo



il premio
di cinema del reale

Mariangela Barbanente



Mariangela Barbanente, regista, è nata a Bari e vive a Roma, dove si è laureata in Lettere e diplomata nel corso di sceneggiatura al Centro Sperimentale di Cinematografia. Lavora principalmente come sceneggiatrice, con alcune incursioni nel campo del documentario. Dopo aver diretto due cortometraggi documentari per l'ENEA (Ente Nazionale per le Energie Alternative) e lavorato come aiuto-regista in alcuni documentari di produzione francese – tra cui *Prove di Stato* e *A scuola* di Leonardo Di Costanzo, e *Sogno di una notte d'estate a Palermo* di Francesca Comencini, nel 2000 ha realizzato *Sole*.

FILMOGRAFIA

Il lidar di frascati (1998), buv, 8' (sull'uso del laser per il monitoraggio dell'inquinamento atmosferico); *Io Era in terra è il cuor in paradiso* (1997), beta, 6' (sull'uso del laser per il rilevamento dei pigmenti colorati utilizzato nel restauro della cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma). *Sole* (2000), video digitale, 52', coprodotto con Planète e distribuito dalla GA & A nei seguenti paesi: Intervention (Giappone), YLE (Finlandia), SVT (Svezia), Tele+ (Italia), ORF (Austria), TV3 (Spagna), DRTV (Danimarca), NOGA TV (Israele), il film ha avuto la menzione speciale al Festival di Torino del 2000, al Maremma Doc festival, al Med Video Fest ed ha vinto il 2° premio "Libero Bizzarri" nel 2001.

Vittorio De Seta



Vittorio De Seta è nato a Palermo il 15 ottobre 1923, ultimo di quattro fratelli di una nobile famiglia di origini calabresi che si era trasferita in Sicilia al seguito del nonno prefetto di Palermo. Si interessa di cinema, di fotografia, di pittura, di questioni sociali ma senza ideologismi. Nel '53 è aiuto regista e co-sceneggiatore di Jean-Paul Le Chanois per *Le Village magique*, girato a Cefalù, e poi assiste Mario Chiari come secondo aiuto per il quarto episodio di *Amori di mezzo secolo*. Dopo una prima esperienza poco soddisfacente, Pasqua in Sicilia, co-diretto con Vito Pandolfi ("A vederlo mi viene la pelle d'oca perché è proprio convenzionale", dice oggi De Seta), nel '54-'55 gira sei documentari in Sicilia (*Lu tempu di li pisci spata*, *Isole di fuoco*, *Surfarara*, *Pasqua in Sicilia*, *Contadini del mare*, *Parabola d'oro*). Nel '58-'59 dirige altri quattro importanti cortometraggi in Sicilia (*Pescherecci*), in Sardegna (*Pastori di Orgosolo*, *Un giorno in Barbagia*), e in Calabria (*I dimenticati*). Esordisce nel lungometraggio con *Banditi a Orgosolo*. Girato in totale indipendenza, è salutato dai prestigiosi "Cahiers du Cinema", all'epoca organo della Nouvelle Vague, come la sola rivelazione della Mostra di Venezia 1961, dove ottiene il Premio Opera Prima. Ad esso seguiranno *Un uomo a metà* (1966) e *L'invitata* (1969). Negli anni '70 passa alla televisione, iniziando la collaborazione con la RAI. È una collaborazione segnata dallo straordinario successo di *Diario di un maestro* (1973). Nel '79 era scomparsa la moglie Vera Gherarducci. Gli anni '80,

segnati da questo grave lutto e da due operazioni agli occhi, sono anni di silenzio. Ritorna a Sellia Marina, nei pressi di Catanzaro, stabilendo la sua residenza in una proprietà di famiglia. Al cinema tornerà dieci anni dopo, con *In Calabria* (1993) che sviluppa il suo discorso su uno sviluppo senza progresso sul filo di un linguaggio sempre più rigoroso. Ai giovani consiglia di non farsi incantare dalla "retorica" del girare a tutti i costi i film in pellicola. Infatti per il suo ultimo film - attualmente in fase di montaggio - ha sperimentato la videocamera digitale.

Leonardo Di Costanzo



Leonardo Di Costanzo è nato ad Ischia nel 1958. Dopo essersi laureato all'Istituto Universitario Orientale di Napoli con una tesi in Storia delle Religioni, si trasferisce in Francia dove segue i corsi di regia di cinema documentario presso gli Ateliers Varan di Parigi. Nel '91 partecipa con il cortometraggio *In Nome del Papa* all'opera collettiva "Premières Vues", realizzata dall'Unité documentaire de La Sept Arte e da IMA productions. Nel '93 partecipa ad un altro film collettivo *La Roue*, piccoli ritratti di ciclisti del Tour de France, sempre coprodotto da La Sept Arte e che vede tra gli altri la partecipazione di registi quali Robert Kramer, Claire Simon, Richard Copans. Realizza alcuni cortometraggi per canali televisivi francesi (ARTE e FR3) o tedeschi (ZDF). Nel '93 entra a far parte dell'equipe pedagogica degli Ateliers Varan, alternando così l'attività di regista con quella di insegnante. Nel '94-'95, insieme al regista cambogiano Rithy Panh, crea e dirige un centro di formazione per documentaristi a Phnom Penh. Realizza due documentari pluripremiati *Viva l'Italia* (1994) sull'avvento del partito Forza Italia a Napoli, e *Prove di Stato* (1999) ritratto della sindachessa di Ercolano. Nel 2000 anima uno stage di regia documentaria presso la Facoltà di Cinema e Televisione dell'Università Nazionale di Bogotà (Colombia). Nel 2002 realizza il documentario *A scuola*. Attualmente vive tra Napoli e Parigi.

Matteo Garrone



Matteo Garrone, è nato a Roma il 15 ottobre 1968. Si è diplomato al Liceo Artistico nel 1986; ha lavorato come aiuto operatore per poi dedicarsi a tempo pieno alla pittura. Nel 1996 ha vinto il Sacher Festival con il cortometraggio *Silhouette*. L'anno seguente ha realizzato con la sua casa di produzione Archimede, il suo primo lungometraggio, *Terra di mezzo*, distribuito dalla Tandem e premiato al Festival Cinema Giovani di Torino (Premio speciale della giuria e premio Cipputi). Il film ha partecipato inoltre al Festival di Angers, al London film Festival e al N.I.C.E. di New York. Lo stesso anno ha girato un documentario sul pentecostalismo ambientato a New York, *Bienvenuto Spirito Santo*. Nel 1998, firma insieme con Massimo Gaudioso e Fabio Nunziata, la co-regia del cortometraggio *Un caso di forza maggiore* e realizza a Napoli un documentario intitolato *Oreste Pipolo*, fotografo di matrimoni, selezionato al Festival del documentario di Amsterdam. Sempre nel 1998 realizza il suo secondo lungometraggio, *Ospiti*, premiato alla mostra d'arte Cinematografica di Venezia (Premio Kodak); in selezione ufficiale ai Festival di Bruxelles, Rotterdam, Vancouver, Londra, Lussemburgo e Aix-en-Provence. Il film ottiene la Menzione Speciale al Festival di Angers, Miglior Film al Festival di Valencia, Miglior Film e premio Kodak al Festival di Messina. Il suo terzo lungometraggio, *Estate Romana*, realizzato nel 2000 è presente nella selezione ufficiale della Mostra del Cinema di Venezia e partecipa ai Festival di Londra, Buenos

Aires e Rotterdam. Ma è con *L'imbalsamatore*, nel 2002, che Garrone ottiene i maggiori riconoscimenti dalla critica e dal pubblico: viene presentato alla 55ª edizione del Festival di Cannes, Quinzaine Des Réalisateurs; vince il David di Donatello per la miglior sceneggiatura e per il miglior attore non protagonista, il Nastro d'Argento per il miglior montaggio, il Ciak d'Oro per il miglior montaggio, il Premio Fellini per miglior produttore, miglior scenografia, miglior fotografia, miglior sceneggiatura, miglior distribuzione. Vince ancora il Premio Speciale della Giuria al Premio Pasolini. Nel 2003 ha realizzato *Primo amore*, presentato al Festival di Berlino

Ansano Giannarelli



Ansano Giannarelli, regista, dirige cortometraggi, medio-metraggi, trasmissioni per la tv, lungometraggi (*Sierra Maestra, Non ho tempo*). Ne *La follia* di Zavattini ha documentato le riprese de *La verità*. È presidente dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

Alina Marazzi



Alina Marazzi è regista di documentari televisivi a carattere sociale; lavora come aiuto regista per il cinema, principalmente con Giuseppe Piccioni. Ha collaborato con lo Studio Azzurro sia su progetti cinematografici che installazioni. Tra le altre attività ha tenuto laboratori audiovisivi all'interno del carcere di San Vittore a Milano e per due anni ha lavorato all'interno del progetto Fabbrica sotto la direzione artistica di Godfrey Reggio.

FILMOGRAFIA
Un'ora sola ti vorrei (2002); *Il sogno tradito* (1999); *Ragazzi dentro* (1997); *Mediterraneo, il mare industrializzato* (1993); *Il declino di Milano* (1992).

Gianfranco Mingozzi



Gianfranco Mingozzi è un regista emiliano che ha realizzato numerosi film di fiction e ha sviluppato negli anni un'intensa attività documentaristica sui temi della cultura popolare meridionale. *La taranta* ottenne la nomination all'Oscar come migliore cortometraggio nel 1963.

FILMOGRAFIA
Le italiane e l'amore (1962), *Sequestro di persona* (1967), *Trio* (1967), *Morire a Roma* (1973), *Flavia, la monaca musulmana* (1974), *Gli ultimi tre giorni* (1978), *La vela incantata* (1982), *L'iniziazione* (1986), *Il frullo del passero* (1988), *Tobia al caffè* (2000)

Gianfranco Pannone



Gianfranco Pannone è nato a Napoli nel 1963. Si è laureato in Storia e critica del cinema all'Università La Sapienza di Roma e diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1990. Nel 1991 ha diretto *Piccola America*, la storia di alcune famiglie contadine che durante il Fascismo vengono deportate dal nord Italia per andare a coltivare le paludi dell'Italia centrale. Il film, presentato al Festival di Locarno, ha vinto il Premio della giuria al Festival del Cinema di Roma. Nel 1995 ha rea-

lizzato *Lettere dall'America* su una famiglia napoletana e il loro sogno americano, presentato agli Incontri di Cinema Italiano ad Annecy e Festival di Locarno. Nel 1998 Pannone ha completato la sua trilogia sul sogno americano in Italia con il lungometraggio *L'America a Roma* sullo "spaghetti western". Nel 1999, in collaborazione con Carlo Cresto-Dina, ha realizzato *Pomodori*, un viaggio nell'identità italiana. Attualmente insegna Realizzazione di documenti alla nuova Università del Cinema di Roma.

FILMOGRAFIA
La Giostra (1989); *Piccola America* (1991); *Lettere dall'America* (1995); *Romani – Sotire di normale integrazione* (1996); *Ombre del Sud* (1997); *L'America a Roma* (1997); *Le leggi dimenticate* (1998); *Kelibia/Mazara* (1998, in co-regia con Tarek Ben Abdallah); *Pomodori – viaggio nell'identità italiana* (1999); *Sirena operaia* (2000); *Ferie: gli italiani e le vacanze* (2000); *Viaggio intorno alla mia casa* (2000); *Cerimonie: gli italiani, la Chiesa, lo Stato* (2001); *Venezia, una città che affonda* (2001, in co-regia con Marco Visalberghi); *Latina/Littoria* (2001); *Toscani. Lungo il fiume* (2002); *Io che amo solo te* (2004)

Alessandro Rossetto



Alessandro Rossetto è nato a Padova nel 1963, ha studiato antropologia culturale e cinema documentario a Bologna e antropologia visuale a Parigi, al Centre de Recherche Cinématographique dell'Università di Nanterre. Nel 1997 ha diretto il suo primo documentario *Il fuoco di Napoli*, seguito da *Bibione-Bye Bye One* (1999) e *Chiusura* (2001): selezionati da numerosi festival hanno ottenuto numerosi premi e riconoscimenti.

Gianluca Arcopinto

Gianluca Arcopinto è Nato a Roma nel 1959, si è laureato in Letteratura Italiana e diplomato in Organizzazione della produzione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Ha insegnato Tecnica dell'Organizzazione della Produzione Cinematografica e Televisiva all'Istituto Rossellini di Roma negli anni 1986 e 1987, Organizzazione della Produzione e Produzione al Centro Sperimentale di Cinematografia dal 1991 al 1994, Organizzazione della Produzione al Master ANICA nel 1994; Produzione alla III Università di Roma nel 1995; Organizzazione della Produzione alla Scuola di Cinema Anna Magnani di Prato nel 2001; Produzione Cinematografica alla Scuola Nazionale di Cinema nel 2002, 2003 e 2004. Dal 1985 al 1988 è stato Consigliere di Ammini-strazione del Centro Sperimentale di Cinematografia. Negli anni 1993 e 1994 è stato membro della

Commissione Didattico-Culturale del Centro Sperimentale di Cinematografia. È membro dell'Accademia del Cinema Italiano.

PABLO FILM

Alle soglie dei quarant'anni Gianluca Arcopinto si è chiesto se valesse la pena produrre un certo tipo di Cinema, e se in Italia il Cinema Indipendente potesse aspirare ad una visibilità nelle sale contando in una distribuzione alternativa a quella tradizionale. Nel 1998 nasce così la Pablo, una casa di distribuzione consapevole che la vera vittoria sia far vivere il più dignitosamente possibile i film in sala, garantendo un'uscita mirata nelle città capo-zona, senza trascurare il coinvolgimento del pubblico della provincia. Il primo film distribuito è *Ospiti* di Matteo Garrone. Il 1999 è caratterizzato dal sorprendente riscontro di pubblico del film *Un amore* di Gianluca Maria Tavarelli. Nel 2000 la Pablo porta in sala l'opera di uno degli autori italiani più autonomi e originali, *Occidente* di Corso Salani. L'anno successivo un'altro motivo d'orgoglio è *I nostri anni* di Daniele Gaglianone, film presente alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes. Il 2002 è l'anno del pluripremiato *El Bola* di Achero Manas (European Film Awards, Premio Fassbinder Miglior Regista Emergente, quattro Premi Goya). Il 2003 è all'insegna di *Piovono Mucche* di Luca Vendruscolo, film ormai bandiera delle associazioni impegnate nel sociale; e di *Italian Sud Est* dei Fluid Video Crew, un docufiction sulle ferrovie che attraversano il Salento. Proprio i Fluid Video Crew sono stati artefici de *I fantasisti* uno dei tanti documentari prodotti dalla Pablo (*Non mi basta mai* di Guido Chiesa e Daniele Vicari, *Grazie Novellino* di Gianluca Arcopinto, *Estranei alla massa* di Vincenzo Marra, *Genova senza Risposte* di Federico Micali, Teresa Paoli, Stefano Lorenzi) e distribuiti con le stesse modalità riservate ai lungometraggi, così come i cortometraggi proposti al pubblico delle sale prima di ogni film targato Pablo.

Marco Bertozzi



Marco Bertozzi, nasce a Bologna nel 1963. Insegna Storia del documentario al Centro Sperimentale di Cinematografia e Cinematografia documentaria al Dams dell'Università Roma Tre. Dottore di ricerca in Storia e filologia del cinema (Università di Bologna e di Paris 8), realizza documentari del 1989, con *Lo scenario della vacanza nella metropoli balneare romagnola* (premiato ad Anteprima del cinema Indipendente italiano di Bellaria, Premio Speciale della Giuria al Tourfilm festival di Montecatini, presentato al Museo d'arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato), sua tesi di laurea in Architettura. Nel 2004, ha terminato *Appunti romani* (una personale ricostruzione di Roma nel Novecento attraverso materiale d'archivio) e *Rimini Lampedusa Italia* (documentario sulla comunità dei pescatori lampedusani residenti a Rimini). Pubblicazioni recenti: *La veduta Lumière. L'immaginario urbano nel cinema delle origini* (Bologna, 2001), *L'occhio e la pietra. Il cinema una cultura urbana* (Torino, 2003) e *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano* (a cura di, con la collab. di G. Pannone, Torino, 2003).

Maria Grazia Caso



Maria Grazia Caso è nata il 2 luglio 1965, ha conseguito la laurea in Scienze Politiche presso l'Università degli studi di Salerno, con una tesi sperimentale sulla "Storia della televisione in Italia", pubblicata dalla rivista "Sintesi" Franco Angeli edizioni. Giornalista, esperta in comunicazione collabora a riviste culturali come "Uomo e Natura", "Arte nel Mondo", "Archeologia Viva". Dal 1995 collabora al quotidiano il Mattino di Napoli. Operatrice culturale, organizzatrice di eventi, presidente dell'Associazione MEDFEST ente riconosciuto dall' UNESCO (associazione che promuove scambi turistici e culturali con alcune aree del Mediterraneo come la Grecia, la Spagna, la Turchia, la Tunisia e il Marocco). Dal 1998 è direttrice artistica del Mediterraneo Video Festival, rassegna internazionale del cinema documentario del mediterraneo di Ascea (SA), sito archeologico che valorizza il paesaggio culturale come patrimonio da tutelare e difendere. Nel 1998 cura una raccolta di saggi dal titolo "Dialoghi Mediterranei" sul tema della programmazione culturale in provincia di Salerno. Collaboratrice alla redazione di Geo & Geo di RAI Tre con Anna Carini (1999).

MEDITERRANEO VIDEO FESTIVAL

L'Associazione MEDFEST, associazione culturale no-profit, è impegnata da anni nella promozione di una cultura delle differenze e della coesione pacifica tra i popoli coinvolgendo a livello internazionale registi, intellettuali, rappresentanti di Istituzioni, media e opinione pubblica attraverso il linguaggio della cinematografia documentaristica. È membro del C.I.C.T.

(Consiglio Internazionale Cinema e Televisione) dell'UNESCO; l'Associazione è impegnata in attività di formazione attraverso stage di cinematografia documentaristica che puntano al recupero della cultura immateriale del territorio regionale. Il Mediterraneo Video Festival è certamente un festival diverso dagli altri, svolge un'accurata ricerca nell'ambito del cinema d'autore che non ha distribuzione, favorendo la promozione di opere provenienti da varie aree del Mediterraneo, ma soprattutto svolge un ruolo di sensibilizzazione su argomenti di scottante attualità che riguardano aspetti socio-culturali e politici delle aree in via di sviluppo. Un Festival sempre più teso ad una visione del reale, dove storie e immagini raccontano frammenti di paesaggio, identificano luoghi e guardano con attenzione allo spirito più intimo della memoria popolare.

Luigi Chiriatti



Luigi Chiriatti è nato a Martano (LE) il 29 gennaio 1953. Si è laureato in Filosofia presso l'Università degli Studi di Lecce e diplomato in musicoterapia. Svolge l'attività di Educatore professionale e di coordinatore presso l'AUSL di Lecce. Insegna musica popolare e attività ludica, svolge attività di ricerca demologica sul territorio salentino, nazionale ed internazionale, direttore del Centro della Cultura Ludica del Mediterraneo, direttore editoriale della rivista "Kurumuny". Nell'ambito delle attività di ricerca e documentazione della cultura orale del Mezzogiorno ha inci-

so: "Canti della Grecia e di terra d'Otranto (Canzoniere Greco-canzone salentino, 1978); "BassaMusica" (Canzoniere di Terra d'Otranto, 1991) "Sudest" (Aramirè: compagnia di musica salentina, 2001); "Canto d'amore: voci, suoni ritmi della Grecia salentina" (Aramirè, 2000); "I Passiuna tu Cristù: canto di questa pasquale della Grecia Salentina" (Aramirè ed. 2000); "Io al santo ci credo, diario di un musicista delle tarantate" (Aramirè ed., 2000). Ha pubblicato su diverse riviste e giornali quali il Quotidiano di Lecce, la Gazzetta del Mezzogiorno e il Manifesto.

ARCHIVIO KURUMUNY

L'Archivio è costituito da:

- 150 ore circa di registrazioni sul campo relative a canti, nenie, ballate, proverbi e favole salentine griche;
 - all'incirca cento interviste sulla storia del movimento contadino e operaio del Salento relative ad occupazioni delle terre, scioperi, proteste e organizzazioni sindacali ed operaie, una ricerca orale sui giocattoli e i giochi popolari salentini e grichi;
 - decine di ore di materiali sonori e video sui gruppi di riproposta della musica popolare salentina.
- Mostre:
- immagini del tarantismo relative agli anni 1954-2003 scattate a Galatina, il luogo del culto, 100 foto b/n e colore;
 - il Salento, di Annabella Rossi '80 foto in b/n;
 - i grandi cantori, 30 ritratti dei cantori salentini;
 - i giocattoli di tradizione del Salento;
 - decine di ore di filmati non montati relativi ai riti pasquali e rituali del salento (prefiche, tavole di san Giuseppe la passione grica, ecc.);
 - migliaia di scatti fotografici relativi ai riti e manifestazioni sacrali e laiche salentine.

Gianluca Farinelli

Gian Luca Farinelli, nato a Bologna il 26 febbraio 1963, si è laureato all'Università di Urbino con una tesi sul restauro cinematografico ottenendo il massimo dei voti.

Distintosi come organizzatore di manifestazioni cinematografiche per un cineclub cittadino, inizia nel 1984 a collaborare con la Cineteca del Comune di Bologna. Nel 1986 è l'ideatore assieme a Nicola Mazzanti de "Il Cinema Ritrovato", una manifestazione dedicata alla storia del cinema e all'attività delle cineteche che è oggi considerata tra le più prestigiose del settore.

Dal 1988 è membro della "Commissione Consultiva per le attività cinematografiche del Comune di Bologna". Dal 2001 è direttore della Cineteca di Bologna. Ha diretto, per conto della Cineteca la creazione della prima scuola italiana di restauro cinematografico "L'Immagine Ritrovata", finanziata dall'Unione Europea, che ha consentito la nascita dell'omonimo laboratorio di restauro, attivo dal 1992 e che oggi presta la sua opera ai maggiori archivi cinematografici del mondo.

Da allora è riconosciuto internazionalmente come uno dei maggiori esperti di restauro cinematografico e la Cineteca trasforma le sue collaborazioni occasionali prima in una collaborazione coordinata e continuativa e poi in un contratto da dirigente. È dal 2000 membro del direttivo delle Cineteche Europee (unico italiano).

Dal 1995 è il direttore della Mostra Internazionale del Cinema Libero, creata nel 1960 a Porretta da Cesare Zavattini, uno dei più antichi e prestigiosi appuntamenti festivalieri italiani, che da quarant'anni porta in Italia il cinema invisibile.

Ha coordinato il progetto europeo finanziato da Leonardo "Film Archives on Line" per realizzare su Internet formazione a distanza per archivisti e restauratori.

LA CINETECA DI BOLOGNA

Il restauro cinematografico

Nata negli anni Sessanta, la Cineteca è divenuta in poco tempo un centro internazionalmente riconosciuto - oltre che per gli studi e le indagini sulla storia del cinema - per la ricerca relativa alla conservazione e al restauro cinematografico. Con la nascita del Laboratorio "L'Immagine Ritrovata", questo ruolo si è andato radicando e Bologna è ora il punto di riferimento per quanti si occupano, in Italia o all'estero, di queste tematiche. Prova ne sia il fatto che alla Cineteca è stato affidato il ruolo di coordinamento del progetto internazionale "Film Archive On Line", che ha come obiettivo la realizzazione di un pacchetto formativo per quanti lavorano nel settore. Dal 1989 è membro effettivo della "Fédération International des Archives du Film" (FIAF) alla quale aderiscono le maggiori istituzioni che dedicano le loro attività alla salvaguardia del patrimonio cinematografico. È tra i fondatori dell'"Association des Cinémathèque Européennes" (ACE) e ne ospita alcune delle attività, tra cui la ricerca dei film perduti.

Tesori d'archivio restituiti al pubblico

Una politica attiva nella gestione del patrimonio è ciò che caratterizza e distingue la Cineteca di Bologna: la sua attività di conservazione del patrimonio, infatti, non è mai stata concepita come fine a se stessa, ma sempre realizzata in funzione della fruibilità dei tesori d'archivio. Tra le principali finalità del lavoro svolto vi è proprio quella di restituire ai capolavori del passato una nuova vita, creando contesti specifici per le proiezioni, quali rassegne, festival internazionali senza trascurare la spettacolarità dell'evento: il cinema muto, per esempio, è spesso presentato con accompagnamento musicale dal

vivo, alla cui partitura lavorano compositori e musicisti specializzati nel settore.

Le collezioni

La Cineteca, il cui patrimonio iniziale era di soli 800 film, è riuscita ad acquisire, in meno di dieci anni, oltre quindicimila pellicole. Ora l'archivio filmico della cineteca bolognese è uno dei primi in Italia e di rilievo unico sono alcuni dei suoi fondi: la collezione di cinema muto italiano è, per esempio, una delle maggiori al mondo. L'archivio fotografico conta attualmente circa 500.000 immagini, dedicate alla storia del cinema (fotogrammi, foto di scena, ritratti). L'archivio grafico e discografico conserva 60.000 esemplari tra manifesti locandine e colonne sonore.

La biblioteca

Il patrimonio della biblioteca cinematografica, una delle più ricche biblioteche specializzate in Europa è costituito da oltre 20.000 testi di argomento cinematografico.

Le principali attività

Accanto alla programmazione della sala storica della Cineteca, in cui vengono presentati annualmente 1100 film e presso cui sono ospitati seminari e conferenze con professionisti del settore (ricordiamo gli incontri con Godard, Greenaway, Kiarostami, Kusturica, Loach...).

La ricerca e le pubblicazioni

Accanto allo studio sulla metodologia della conservazione e del restauro, la Cineteca in collaborazione con l'Università di Bologna ed altre istituzioni italiane e straniere, ha prestato attenzione a diversi aspetti della storia del cinema, tra i quali, per citarne solo alcuni, l'impiego del colore nel cinema delle origini, il fenomeno divistico in Europa e negli Stati Uniti a partire dagli anni Venti e fino ai giorni nostri, il problema della censura cinematografica in Italia.

Agostino Ferrente



Agostino Ferrente, nato a Cerignola (Fg) nel 1971, "reduce" da Ipotesi Cinema e dal DAMS di Bologna, ottiene riconoscimenti festivalieri con *Poco più della metà di zero* (1993) e *Opinioni di un pirla* (1994). Aiuto-regista di Silvano Agosti, dirige, con Giovanni Piperno, e produce, con la sua Pirata Manifatture Cinematografiche, i pluripremiati *Intervista a mia madre* (1999) e *Il film di Mario* (1999-2001). È stato aiuto-regista di Silvano Agosti, ha organizzato rassegne teatrali e collaborato per diversi anni con testate giornalistiche ed emittenti radiotelevisive nelle comunità di italiani residenti in Australia, Canada e Stati Uniti.

Nel 2001 ha ideato e fondato l'associazione Apollo 11, che si è battuta per salvare lo storico Cinema Apollo di Roma dal Bingo, e trasformarlo in un Cinema della Memoria e crea l'Orchestra multietnica di piazza Vittorio, su cui sta realizzando un docu-musical intitolato *Prove d'Orchestra*.

Attualmente Agostino è vice-presidente di Doc/it, l'associazione dei documentaristi italiani.

Con la sua PIRATA Manifatture Cinematografiche Agostino ha vinto numerosi premi e realizzato:

- *Gli Avion Travel in seduta di registrazione*, 2003, documentario musicale;
- *Intervista a mia madre*, 1999/2000, documentario in co-regia con Giovanni Piperno, musiche originali A. Murzi e D. Sepe, co-produzione RAI Tre Teatri Uniti per la serie televisiva *C'era una volta*;
- *Il film di Mario*, 1997/2000, docu-fiction in co-regia con Giovanni Piperno, musiche originali

Avion Travel

- *Opinioni di un pirla*, 1994, scritto, diretto, interpretato e montato da Agostino Ferrente.
- *Poco più della metà di zero*, 1993, scritto, diretto e montato da Agostino Ferrente.
- *Scusi dov'è il documentario*, mini inchiesta prodotta da Doc/it e co-diretta da Agostino Ferrente, Enrica Colusso, Gianfranco Pannone, Giovanni Piperno e Alessandro Rossetto.

APOLLO 11

L'Apollo 11 è un'associazione culturale senza scopo di lucro nata, su iniziativa di Agostino Ferrente, dalla volontà di aggregare artisti, intellettuali e operatori culturali innamorati di un rione di Roma così speciale come l'Esquilino dove gli italiani sono una minoranza etnica... La prima iniziativa che diede il nome all'associazione fu quella di salvare lo storico Cinema Apollo dal rischio di diventare una sala Bingo e trasformarlo in un laboratorio internazionale di cinema, musica e scrittura, aperto a tutte le culture del mondo, molte delle quali di casa all'Esquilino...

Trasformatosi nel tempo in un gruppo stabile, l'Apollo 11, interagendo con le associazioni del rione e con i suoi abitanti, e nell'ottica di un pluralismo di linguaggi artistici, rappresenta oggi un punto di riferimento per iniziative artistiche, culturali e sociali, spesso autofinanziate seppur rigorosamente a partecipazione gratuita, sia del pubblico che degli artisti, che valorizzano i tratti interculturali e gli spazi in disuso dell'Esquilino, favorendo la sua riqualificazione e creando occasioni di incontro, di scambio e di confronto tra le differenti comunità presenti a Roma.

Fabrizio Grosoli

Fabrizio Grosoli ha 49 anni, è un critico cinematografico, organizzatore culturale, produttore. È stato redattore del mensile Ciak, collaboratore delle riviste Cinema e Cinema e Cineforum. È autore tra l'altro di una monografia su Werner Herzog (Il Castoro, 1981-2000), curatore di pubblicazioni sul cinema francese, tedesco, sulle minoranze etniche nel cinema americano, autore di saggi sul cinema e sul documentario italiano. Dal 1988 al 1997 è stato co-direttore del Festival internazionale Riminicinema, mentre dal 1999 al 2001 ha fatto parte del comitato di selezione della Mostra del Cinema di Venezia sotto la direzione di Alberto Barbera.

Nel 2003 è corresponsabile della sezione Nuovi Territori sempre alla Mostra di Venezia diretta da Moritz De Hadeln.

Ha seguito tutta la storia della prima pay-tv italiana, TELE+, (1990-2003), ricoprendo diversi incarichi. In particolare è stato responsabile della programmazione cinematografica della rete, poi alla guida dei programmi d'informazione sul cinema e infine, dal 1997 al 2003, commissioning-editor per il cinema e il documentario. In quest'ambito ha partecipato direttamente alla produzione di circa 100 documentari italiani. Dal 2003 è alla Fandango di Domenico Procacci come responsabile dell'area non-fiction, sia per quanto riguarda la produzione che per la distribuzione theatrical e home video.

TELE+

L'emittente televisiva satellitare, nata nel 1991, programmava inizialmente film e sport quali generi privilegiati e praticamente esclusivi.

Lo scenario cambia nel 1997 con l'ingresso di Canal+ come principale azionario. I francesi portano con loro una formula di pay-TV storicamente alternativa. A partire dal settembre 1997 si creano le prime condizioni per una programmazione di documentari creativi. Dall'inizio del 1998 fino al maggio 2003 Tele+ ha trasmesso oltre 400 documentari (esclusi quelli naturalistici, in gran parte acquisiti da National Geographic). Circa 140 di questi sono documentari italiani e per circa l'80% si tratta di preacquisti. In più le produzioni italiane erano 5/34 nel 1998, 47/99 nel 2001, quindi un buon 50%. Nel 2003 Tele+ è stata acquisita dalla nuova pay-TV SKY Italia, con la conseguente scomparsa dei documentari dai palinsesti "premium".

Stefano Missio



Stefano Missio è nato a Udine nel 1972, ha studiato cinema alla Sorbona di Parigi e si è diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1997, ha realizzato vari documentari in pellicola e in digitale tra cui *Quando l'Italia non era un paese povero*, mediometraggio documentario sull'Italia raccontata da Joris Ivens nel 1960 (presentato in molti festival in Italia e all'estero e in concorso all'International Documentary Filmfestival di Amsterdam - IDFA 1997) e *Scusi, dov'è il Nord Est?* prodotto dalla Fandango per il canale televisivo francese ARTE e trasmesso in Italia da Tele+. Dall'autunno 2000 dirige www.ildocumentario.it, un portale internet sul cinema documentario in Italia.

www.ildocumentario.it

È il primo portale sul cinema documentario di creazione in Italia. Nato dalla necessità di raccogliere tutte le informazioni in rete e di dare visibilità alle produzioni di documentari, in oltre due anni di attività è divenuto un punto di riferimento non solo per chi lavora nel settore, ma anche per gli appassionati del genere. Il sito offre sette canali d'informazione, notizie, festival, satellite, set, tecnica, pubblicazioni e formazione; pubblica mensilmente la programmazione dei documentari di creazione sui canali satellitari, le date e le scadenze dei festival italiani e stranieri; raccoglie informazioni sui finanziamenti europei per lo sviluppo di progetti, sulle scuole di cinema e sui laboratori di scrittura; offre un panorama dei siti web dedicati ai film documentari.

Luca Pelusi



Luca Pelusi è nato a Padova il 3 gennaio 1965. È laureato in Lettere Moderne. È giornalista professionista dal 1992. Ha lavorato per Tele+ / Sky negli anni 1992 - 2004. È conduttore e inviato del programma tv live quotidiano "SET - Il giornale del cinema". Legge e seleziona sceneggiature per il cinema italiano. È Commissioning-editor di documentari e reportage. Acquisisce e coproduce cinema e documentari. Acquisisce e preacquista cortometraggi e documentari italiani e internazionali.

Domenico Procacci



La Fandango nasce nel 1989 dopo l'esperienza maturata con la Vertigo Film, una cooperativa fondata da Domenico Procacci, che insieme ai colleghi della scuola di cinema della Gaumont, diretta da Renzo Rossellini, produce *Il grande Blek* di Giuseppe Piccioni e *Nulla ci può fermare* di Antonello Grimaldi. Nel 1990 la Fandango produce il suo primo film, *La stazione*, l'esordio alla regia di Sergio Rubini. Il film ottiene un altissimo riconoscimento critico e un buon riscontro nelle sale. Nel 1991 insieme alla Cristaldi Film viene prodotto *La corsa dell'innocente* di Carlo Carlei. Negli anni successivi la Fandango produce *La Bionda*, secondo film di Rubini, *La Stanza dello Scirocco* di Maurizio Sciarra e *Come due Coccodrilli* di Giacomo Campiotti, vincitore di numerosi premi tra i quali un Nastro d'Argento. È nel 1993 che la Fandango inizia la produzione fuori dell'Italia, con *Bad Boy Bubby* dell'australiano Rolf de Heer. Il film è particolarmente duro e difficile, ma diventa la piccola sorpresa di quella stagione cinematografica e vince il premio della Giuria alla Mostra del Cinema di Venezia di quella stagione. La collaborazione con De Heer proseguirà in seguito con *Epsilon*, *La stanza di Cloe*, *Dance me to my song*, *The Tracker* fino ad arrivare all'ultimo *Alexandra's project*. Il 1998 è un anno importante: produce infatti *Radiofreccia* di Luciano Ligabue ed *Ecco fatto*, il film d'esordio di Gabriele Muccino. Vince tutti i premi possibili come miglior opera prima dell'anno. Il film di Muccino, invece, passa quasi inosservato, ma è

da lì che nasce una fortunata collaborazione che porterà a *L'ultimo bacio* uno dei film di miglior successo del 2001 fino all'ultimo *Ricordati di me*, confermato successo di critica e pubblico del 2003. Tra le prime coproduzioni Fandango si ricorda *Zona di Guerra*, film d'esordio di Tim Roth e *Dust* di Milcho Manchevski che apre la 58a Mostra Internazionale del cinema di Venezia. In Australia, intanto la Fandango produce *E morì con un felafel in mano* di Richard Lowenstein.

Nel 2000 con *Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa, la Fandango inizia la distribuzione cinematografica. Il 2002 è l'anno di grazia per la Fandango, al Festival di Cannes sono presenti ben tre film prodotti nelle varie sezioni: *Respiro* di Emanuele Crialese che vince la Semaine de la Critique, *L'imbalsamatore* di Matteo Garrone presentato alla Quinzaine e *Da zero a dieci*, opera seconda di Luciano Ligabue, evento che chiude la Semaine.

Nello stesso anno *Velocità Massima* dell'esordiente Daniele Vicari è in concorso al Festival di Venezia. Anche nell'ultima edizione della Mostra del Cinema di Venezia la Fandango conferma il suo impegno con quattro titoli: *Segreti di stato* di Paolo Benvenuti e *Codice 46* di Michael Winterbottom in concorso, *Liberi* di Gianluca Maria Tavarelli nella sezione Controcorrente e *Fascisti su Marte* di Corrado Guzzanti nella sezione Eventi speciali.

Già da qualche anno, i documentari sono, per la Fandango, un ambito di grande interesse. Tra i tanti titoli che hanno in qualche modo lasciato il segno: *Super8Stories* di Emir Kusturica, *Latina Littoria* di Gianfranco Pannone, *Alice in Paradiso*

di Guido Chiesa, *L'esplosione* di Giovanni Piperno e *Roma A.D.* 999 di Paolo Pisanelli. Nel frattempo, nel 1999 nasce la Fandango Libri che pubblica tra gli altri le 1440 pagine di *Infinite Jest*, capolavoro di David Foster Wallace. Da allora sono stati pubblicati 50 titoli suddivisi in due collane: le "mine vaganti" diretta da Sandro Veronesi, i "documenti" diretti da Anais Ginori e i "fuori collana".

L'ultima nata, in casa Fandango, è l'etichetta discografica che oltre a realizzare le colonne sonore dei film, ha prodotto il nuovo disco di Massimo Zamboni "chitarra pensante" di CCCP e CSI e il lavoro di esordio del gruppo rock Zoo di Venere.

Paola Scarnati

Paola Scarnati vive e lavora a Roma. Dopo gli studi universitari, è un'attività nel settore giornalistico, si è specializzata nel settore audiovisivo, con particolare riguardo alle tematiche sociali e politiche, anche di carattere internazionale. Ha curato la realizzazione di molti film documentari di attualità sull'Italia contemporanea, occupandosi in modo specifico anche degli aspetti produttivi. Ha diretto la società di produzione cinematografica Unitelefilm. Ha svolto attività pubblicitiche e di organizzazione culturale. Si occupa dal 1970 di archiviazione e catalogazione delle immagini in movimento, svolgendo, tra l'altro, ricerche nelle principali cineteche europee. Ha rappresentato

l'Italia nel Consiglio d'Amministrazione della MAP TV (Memoria-Archivi-Programmi) programma Media dell'UE. Nel biennio 1997/98 è stato membro del consiglio presso il Garante per la radiodiffusione e l'editoria. Ha partecipato al Consiglio direttivo dell'Associazione DOC/IT fino all'anno 2002. È Segretario generale dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Fondazione riconosciuta con DPR del 1985, membro della FIAF. Dalla sua costituzione (1980) ne dirige in particolare le attività istituzionali di ricerca, conservazione, restauro e catalogazione.

ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico è stato costituito nel 1983 e riconosciuto come Fondazione con DPR del 13 febbraio 1985.

Presidente della Fondazione è Ansano Giannarelli.

La Fondazione ha per oggetto l'attività politico-culturale nel campo degli audiovisivi, per favorire la costituzione di una memoria collettiva dei movimenti sociali e dei loro protagonisti.

In particolare, essa si propone:

- la ricerca, la raccolta, la conservazione e la catalogazione di materiali audiovisivi (cinematografici, videomagnetici, fotografici e comunque su qualsiasi tipo di supporto, sonori, grafici ecc.);
- lo studio, l'analisi e l'elaborazione di tali materiali;
- la diffusione della conoscenza di tali materiali;
- l'organizzazione di rassegne, convegni, iniziative di studio, di formazione e di ricerca di interesse storico sociale;
- la pubblicazione di materiali di studio e di lavoro scaturiti dalle attività della Fondazione;
- un aspetto specifico dell'Archivio è la produzione di documenti filmici su eventi contemporanei.

Alessandro Signetto



Alessandro Signetto è nato nel 1947 a Mazzè (Torino). Si è laureato in Lettere Moderne all'Università di Torino. A partire dagli anni '70 inizia l'attività di distributore di cinema militante e d'essai, fino al 1985. Ha diretto festival e rassegne cinematografiche e gestito sale cinematografiche a Torino. Negli anni '90 avvia la sua esperienza di produttore cinematografico (Dream Film di Torino). Dal 1993 socio e membro C.d.A. di Associazione FERT (Filming with a European Regard in Turin). Dal 1996 dirige Antenna MEDIA Torino, ufficio di rappresentanza per l'Italia del Programma MEDIA dell'Unione Europea. Dal 1999 è socio fondatore e membro del C.D. di DOC/IT – Associazione Documentaristi Italiani, di cui è eletto Presidente nel 2003. Nel marzo 2000 è stato eletto, in rappresentanza dell'Associazione DOC/IT, nel Consiglio dei Delegati di F.I.d.A. Federazione Italiana dell'Audiovisivo. Esercita funzioni di critico cinematografico, saggista, organizzatore culturale, videomaker.

DOC/IT

L'Associazione dei documentaristi italiani (Doc/It) ha più di 150 associati, sparsi su tutto il territorio nazionale, che rappresentano il mondo degli autori, quello della produzione e le più importanti associazioni e istituzioni che si occupano di documentario: riproduzione di una realtà nazionale frastagliata e complessa, che Doc/It rappresenta fedelmente perché accoglie e tutela realtà tra loro assai diverse, dalle grandi società di produzione, fino ai giovanissimi e quasi esordienti autori.

Doc/It nasce sulla base di un'esigenza diffusa e generalizzata che percorreva - almeno nel corso degli ultimi tre anni (agli inizi in modo più o meno sotterraneo, e via via manifestandosi in modo sempre più esplicito e pubblico) - l'intero sistema dell'industria cinematografica ed audiovisiva del nostro paese: l'esigenza di creare una "visibilità" del vasto e frammentato mondo del documentario italiano, dando vita ad una rappresentanza ufficiale di questo settore.

L'appello definitivo, rispondendo ad una "lettera aperta ai documentaristi italiani" formulata al termine di una serie di riunioni ed incontri informali tra autori, produttori e operatori culturali svoltisi nel secondo semestre del 1998 a Biella, Milano e Torino, era promosso da:

- Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma;
- Associazione Fert (Documentary in Europe), Torino;
- Associazione Filmmaker, Milano;
- Festival dei Popoli, Firenze;
- Festival del Documentario, San Benedetto del Tronto.

Nella lettera, oltre a ribadire la necessità di riunire e organizzare autori e produttori di filmati non fiction operanti sul territorio nazionale, erano indicati tre obiettivi:

- rivendicare uno spazio preciso e identificato per le opere non fiction all'interno delle quote che la legge di riforma del sistema radiotelevisivo nazionale n° 122 del 30 aprile 1998 prevede per le opere europee;
- rendere realmente possibile anche ai filmati non fiction l'accesso ai finanziamenti previsti dalla Legge Cinema (L. 1213 del 4 novembre 1965 e successive modificazioni);
- diventare punto di riferimento per tutte le iniziative (festival, rassegne, fondi europei e altro) relative al documentario.

Dopo alcune riunioni preparatorie e la formale costituzione con atto notarile a fine gennaio a Milano, il 26 marzo 1999 la prima Assemblea generale tenutasi a Roma alla Scuola Nazionale di Cinema (ex CSC/Centro Sperimentale di Cinematografia) approvava le linee pro-

grammatiche presentate e dotava l'Associazione dei suoi organi dirigenti (Consiglio Direttivo di 15 membri; Presidente Dario Barone, produttore e distributore indipendente di Milano; Presidente onorario il grande documentarista italiano, Vittorio De Seta).

Mario Simondi



Mario Simondi è professore associato di Statistica giudiziaria (Università degli Studi di Firenze).

È stato Segretario Generale dell'European Group for the Study of Deviance and Social

Control al quale hanno partecipato, tra gli altri, Franco Basaglia, Giovanni Jervis, Tullio Seppilli, Michel Foucault, Stan Cohen, Stuart Hall. In questo ambito ha curato, con Ian Taylor e Hermann Bianchi, l'antologia *Deviance and Social Control in Europe* (John Wiley and Sons, London, 1975). Critico cinematografico per "Il Giornale del Mattino" anni 1958-1969.

Ha collaborato alle attività del Festival dei Popoli sin dal 1962 fino a ricoprire il ruolo di direttore dal 1986.

Ha collaborato, come consulente scientifico, con Gian Pietro Calasso alla realizzazione di una serie di programmi televisivi sul tema delle cause dell'omicidio (programmi sperimentali della RAI, 1969). Ha organizzato il XVIII Colloquio Internazionale del Festival dei Popoli sul tema "Rappresentazione della devianza nei mass media" (1980).

Ha partecipato, come curatore, ad una serie televisiva sul tema "Il ciclo della vita" trasmessa da RETE 4 (1987).

È stato membro del Consiglio di Amministrazione del Coordinamento Europeo dei Festival di Cinema (1996-2000).

Tra le sue pubblicazioni due antologie: François Truffaut (La Casa Usher, Firenze, 1981) e I segni di Caino. L'immagine della devianza nella comunicazione di massa (Edizioni Scientifiche Italiane,

Napoli, 1985).

Dal 2002 è direttore della collana del Festival dei Popoli insieme a Paolo Fabbri.

Nell'ambito del progetto europeo di formazione "Il Reale in Cantiere" (progetto "Cultura 2000") è responsabile per il Festival dei Popoli e tutor.

È responsabile, per il Festival dei Popoli, del progetto di formazione "Doc ut Des" in partenariato, fra gli altri, con il Cinéma en Lumière (Marsiglia), con l'Università di Aix-en-Provence e con il Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Edimburgo.

IL FESTIVAL DEI POPOLI

Fondata nel 1959 da un gruppo di studiosi di scienze umane (tra i quali Paolo Graziosi e Tullio Seppilli), l'associazione senza scopo di lucro "Festival dei Popoli" è impegnata da quaranta anni nella promozione e nello studio del cinema di documentazione sociale. L'attività dell'associazione consiste in primo luogo nell'organizzazione di un festival annuale internazionale del documentario sociale, che è il più antico d'Europa e che rimane a tutt'oggi il primo in Italia nel campo del cinema documentario.

Nel corso degli anni, il Festival ha portato a Firenze la migliore produzione documentaria a livello internazionale e ha messo il suo pubblico a contatto con i più noti cineasti del settore (Abbas Kiarostami, Nagisa Oshima, Jean Rouch, Ken Loach, Vittorio de Seta, Fred Wiseman, Richard Leacock, Gianfranco Mingozzi, Lindsay Anderson, Ian Dunlop, Aleksandr Sokurov, Artavazd Pelechian e molti altri). I convegni, rivolti agli studenti universitari e al mondo della cultura in genere, hanno consentito al pubblico fiorentino di dialogare con esponenti di spicco dei vari rami delle scienze sociali, dall'antropologia, alla sociologia, all'urbanistica, alle scienze della comunicazione (Roland Barthes, Umberto Eco, Francesco Alberoni, Georges Balandier, Edgar Morin, M.

Sahlins, Mary Douglas, Elemire Zolla, Giuseppe De Rita, Carlo Tullio Altan, Jean-Louis Comolli). A partire da un iniziale interesse, mai abbandonato, per la documentazione etnografica, la programmazione del Festival tocca oggi i più svariati aspetti del mondo contemporaneo, dall'attualità sociale e politica, alla storia, alla musica, all'arte, alla storia del cinema.

Nel corso degli anni sezioni tematiche sono state dedicate, ad esempio, ai problemi dello sviluppo urbano, alle tematiche dell'immigrazione, ai movimenti giovanili, ai nuovi culti, ai rapporti fra medicina occidentale e medicine tradizionali. Accanto allo studio dei contenuti è stata portata costantemente avanti una analisi delle problematiche della rappresentazione cinematografica tramite una serie di appuntamenti dedicati a temi come il giornalismo televisivo, il nuovo realismo nel cinema, o l'evoluzione della tecnica nel cinema europeo. Da alcuni anni, il Festival dei Popoli è inserito in un circuito coordinato a livello europeo (Coordinamento Europeo dei Festival di Cinema) che promuove la realizzazione di progetti comuni ai quali contribuiscono molti dei principali festival europei. Oltre alla programmazione del festival internazionale, infine, l'associazione coltiva da tempo l'obiettivo di potenziare al massimo l'attività permanente (soprattutto collaborando con le Scuole e con le Università) in modo da mettere il patrimonio e l'esperienza dell'associazione al servizio di settori sempre più ampi.

Il Festival dei Popoli è membro della Assemblée degli "Amis du Cinéma du Réel", dell'Associazione DOC/IT e dell'Associazione EDN (European Documentary Network).



I Signori del mare

FOTOGRAFIE DI MAURIZIO BUTTAZZO

Castro è situata sulla costa adriatica a 40 km da Lecce e circa 40 miglia dalla costa albanese. Il paese si divide in Castro Alta e Castro Porto. È costruita su di una roccia e gli antichi bastioni suggeriscono un paese che nel corso dei millenni si è difeso dalle invasioni dei popoli venuti dal mare. Una parte del paese si è occupata di pesca con le lampare.... La pesca con la luce.

Ha iniziato una famiglia portando le lampade dalla Liguria, più di cento anni fa. La pesca inizia al tramonto, il grosso peschereccio con le reti a bordo e l'equipaggio, trascina di solito tre barchette con il generatore e le lampade nel punto stabilito, vengono ancorate e appena arriva il buio, vengono accese. La luce attira il planton e così il pesce che si ferma sotto a mangiare. Dopo quattro o cinque ore le barche si avvicinano formando una unica luce, il grosso peschereccio stende la sua lunga rete attorno e viene chiusa dal di sotto, le barchette escono spegnendo le luci... e inizia così la pesca.

Fino a poco tempo fa esistevano quattro equipaggi, con il loro seguito di barchette. Oggi ne esiste solo uno. Le altre per una legge europea, sono state rottamate per livellare le licenze di pesca nel mediterraneo. La particolarità di questa comunità è che le mogli e le donne del paese si occupano di riparare le reti.

Maurizio Buttazzo ha realizzato questo reportage tra 1992 ed il 1994, ed ha prodotto anche un video per mostrarlo alle donne del paese che non avevano mai visto i loro uomini lavorare di notte sulla barca.

È una storia che appartiene agli uomini del mediterraneo e parla di terza età, di amore per il mare, di donne silenziose e di un Europa di periferia....



MAURIZIO BUTTAZZO inizia nel 1984 a fotografare il territorio salentino, privilegiando il reportage e la ritrattistica.

Ha curato varie mostre in Italia e all'estero e ha collaborato con varie testate giornalistiche tra cui "La Repubblica". Ha collaborato con produzioni cinematografiche, tra cui per la provincia di Lecce, "Sale" e "A levante". Si occupa di ambiente e di riciclaggio di materiali. Il suo corto "Il favoloso destino di Candy" ha vinto al Cinemambiente di Torino un prestigioso riconoscimento. Nel docu-western "Italian sud-est" dei Fluid Video Crew oltre al soggetto ha curato l'aiuto-regia e le foto di scena.



Cartoline dal Salento

A CURA DI ANDREA MORGANTE

La collezione di cartoline, della "Mediterraneo Productions", nasce nel 1986 voluta e realizzata da Andrea Morgante.

La collezione riscuote immediatamente un grande successo sia tra gli appassionati di fotografia che i tanti collezionisti sparsi in tutto il mondo. Il merito di tanto successo sta nel fatto che Morgante stravolge il senso stesso della cartolina, a cominciare dal formato e naturalmente dal contenuto. Per dirla in due parole una vera e propria mostra fotografica viaggiante dove la cartolina è solo un pretesto, ma nello stesso tempo, un supporto potente che permette di raccontare al mondo una terra come il Salento terra e le sue suggestioni.

Sono passati molti anni e la collezione ha avuto vari riconoscimenti sia istituzionali che prettamente artistici, ma l'aspetto più rilevante è che la collezione si avvale della collaborazione, fino ad oggi, di dieci fotografi professionisti, alcuni di essi di fama internazionale: Carmela Lovero, Maria Prontera, Giuseppe Digiglio, Beppe Zagaglia, Luigi Sacchetto, Raffaele Schito, Angelo Golizia, Antonio Manco, Andrea Morgante, Rocco Trono e Francesco Radino. Tutti innamorati del Salento.

Una menzione speciale per Francesco Radino ultimo arrivato ma importantissimo per la collezione, ha fotografato il Salento negli anni '70 e le sue opere sono sparse in tutto il mondo.

ANDREA MORGANTE è nato nel settembre del 1952, vive e lavora a Casarano (Lecce).

Compra la sua prima Reflex nel 1975. Dieci anni più tardi ha inizio la sua avventura di fotografo professionista, con la produzione di una prima collezione di cartoline dedicate ai paesaggi e al costume popolare salentino, cui farà seguito negli anni diverse altre serie.

Parallelamente, la sua attività si svolge all'estero, dove realizza, dal 1992 ad oggi, reportage da Cuba (su commissione della Casa Editrice Cidgraf dell'Havana), dalla Repubblica Dominicana (in collaborazione con la sede consolare milanese) e dall'Albania, terra della quale segue i rapidi mutamenti sociali e del costume nel cruciale biennio 1992-93, realizzando, tre anni più tardi, la mostra "Afert" (Vicini), durante il "Merano TV festival".

Più prettamente artistiche sono invece le monografie su "Il Presepe del '600-'800 in Terra d'Otranto" (pubblicata dall'editore Libri Scheiwiller di Milano nel 1997) e quella su "I Mosaici di Santa Maria della Croce di Casarano", realizzata con finalità espositiva; cui fa seguito, nel 1998, un'altra mostra dal titolo "Crocevia Eventi", in occasione dell'inaugurazione dello Spazio Permanente d'Arte Contemporanea presso il Palazzo De Judicibus a Casarano (Le).

Nell'autunno 2002 è il responsabile del settore documentazione del progetto comunitario di arte contemporanea "INITINERE".



Il luogo del culto

A CURA DI LUIGI CHIRIATTI

GALATINA, IMMAGINI DEL TARANTISMO: 1970- 1992

La mostra curata da Luigi Chiriatti raccoglie una serie di immagini in bianco e nero e a colori realizzate da diversi fotografi, alcuni professionisti, altri dilettanti: Chiara Samugheo, Paolo Longo, Fernando Ladiana, Angelo Colazzo, Salvatore Congedo, Paolo Albanese, Annabella Rossi, Carmelo Caroppo, Luigi Chiriati.

Il fenomeno del tarantismo è documentato a Galatina, all'interno della cappella dedicata a San Paolo, e in altri luoghi. Alcune immagini di Annabella Rossi ci mostrano il rito domiciliare.

L'antropologa documenta con grande passione e professionalità un Salento fatto di cose e di uomini, cogliendo i paesaggi e gli umani nel momento dello stupore, fissandoli per sempre in quell'atteggiamento e offrendoci un Salento misterico e nello stesso tempo fatto di quotidianità.

Le sue immagini sono state raccolte in un volume "Annabella Rossi e il Salento Vent'anni di antropologia visiva" curato da Enzo Esposito e realizzato nel 2003 dalla Provincia di Lecce, l'Università di Salerno, il Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Roma, con la collaborazione culturale dell'Associazione Ernesto de Martino Salento e della casa editrice Kurumuny.

LUIGI CHIRIATTI è nato a Martano (LE) il 29 gennaio 1953. Si è laureato in Filosofia presso l'Università degli Studi di Lecce e diplomato in musicoterapia. Insegna musica popolare e attività ludica, svolge attività di ricerca demologica sul territorio salentino, nazionale ed internazionale, direttore del Centro della Cultura Ludica del Mediterraneo, direttore editoriale della rivista "Kurumuny".



Dormienti

INSTALLAZIONE DI RENZO BUTTAZZO

Tutto ha inizio nella polvere e nella pietra...nei movimenti della natura, nel suo lento scomparire...nella sua perfezione unica e irripetibile.

Dalle strade dure di pietre e di sole nasce l'arte di Renzo Buttazzo, designer-sculitore che si dedica allo studio della natura e dei suoi fenomeni, sfiorando quell'equilibrio e quell'alchimia di elementi che solo la natura stessa riesce a creare.

Ha voluto penetrarne l'essenza, il movimento, l'anima, fino a raggiungere quella "naturalità" propria della natura stessa, ed esprimendo a pieno il concetto di dinamicità intrinseca della pietra.

Anni di sperimentazione legata alla conoscenza della pietra, al suo muoversi, al suo respirare, al suo vibrare...

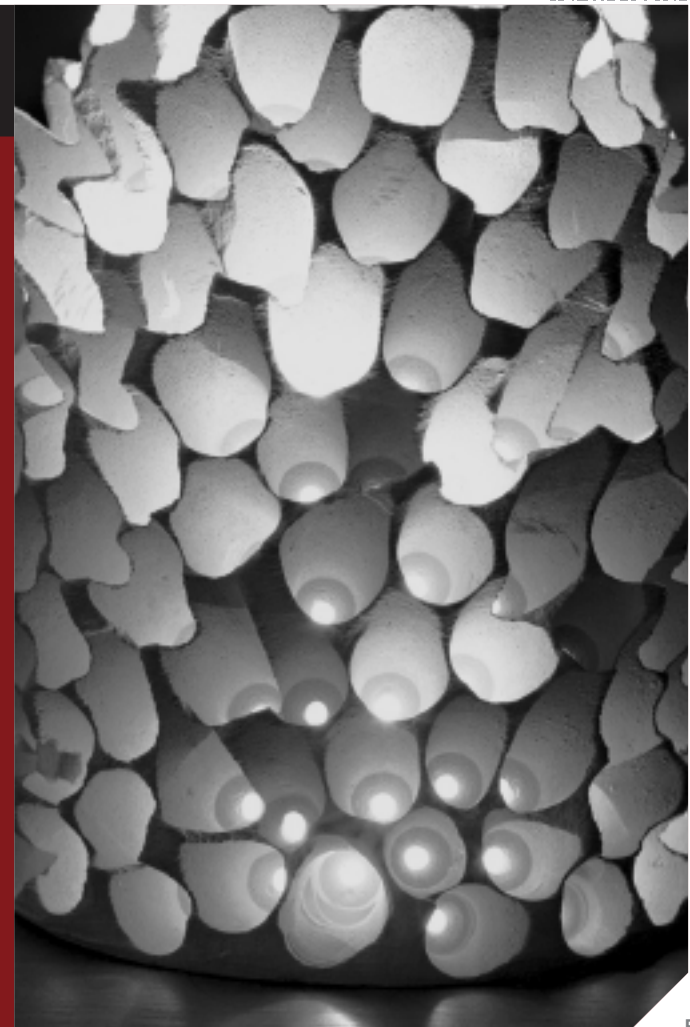
Manipolandola come fosse creta, egli è riuscito a giungere alla sua essenza, con la sola lavorazione manuale, è riuscito a renderla viva...calda...morbida...

Ogni singolo pezzo esce così dal blocco di pietra e si anima, portando con sé il sapore del passato, ricordando le sensazioni del presente, proiettando i nostri sensi nel futuro.

Questo è il segreto delle luci dall'essenza primordiale, dei chiaroscuri morbidi e sensuali, dell'essenzialità delle sue forme.

La materia appare ai nostri occhi leggera e armoniosa, volumi modulari, geometrie morbide, materia che si svuota, materia che si compone, forme essenziali, archetipi. Mobili o sculture...lampade o essenze di mare..., oggetti polifunzionali che nella loro "unicità" ritrovano la magia di un tempo dimenticato.

La scultura riesce così finalmente a vivere se stessa... scaldata dal sole... bagnata dall'acqua... immersa nella terra... Mostrata timidamente o selvaggiamente, in un gioco sottile di apparizioni e sparizioni...



Una scultura di luce per il premio di “Cinema del reale”

Il premio per gli autori e gli invitati di “Cinema del reale” è una scultura in pietra leccese che illumina come una lanterna magica, realizzata appositamente dall'artista salentino Renzo Buttazzo e dal suo laboratorio PETRE. Innovatore e sperimentatore, sensibile alla valorizzazione degli elementi naturali, Renzo riesce a creare forme di grande forza espressiva e atmosfere evocative partendo dalla materia prima del paesaggio urbano e rurale del Salento.



RENZO BUTTAZZO, scultore autodidatta, nasce nel 1963 a San Cesario di Lecce, realtà di provincia intrisa di odori passati e voci antiche, di polvere e pietra.

In questo contesto prende forma, nel 1984, il primo laboratorio di Artigianato e Sperimentazione della pietra leccese, ad opera dello stesso artista.

Nel 1991 nasce “PETRE”.

Numerose sono le partecipazioni a iniziative atte a promuovere la rivalutazione della pietra leccese in ambito locale: dal 1996 al 1998 partecipa agli osservatori sulle potenzialità dell'artigianato a cura di Ugo La Pietra; a Toti verrà segnalato come miglior interprete dei materiali lapidei. Nello stesso periodo, lo vediamo comparire presso lo spazio San Carpoforo a Milano, nel corso di una collettiva sul Design Artistico.

Parallelamente viene richiesto l'allestimento dello “Spazio Boffi” come fuori-salone; e l'allestimento per “B&B Italia” durante l'esposizione “Abitare il tempo” a Verona.

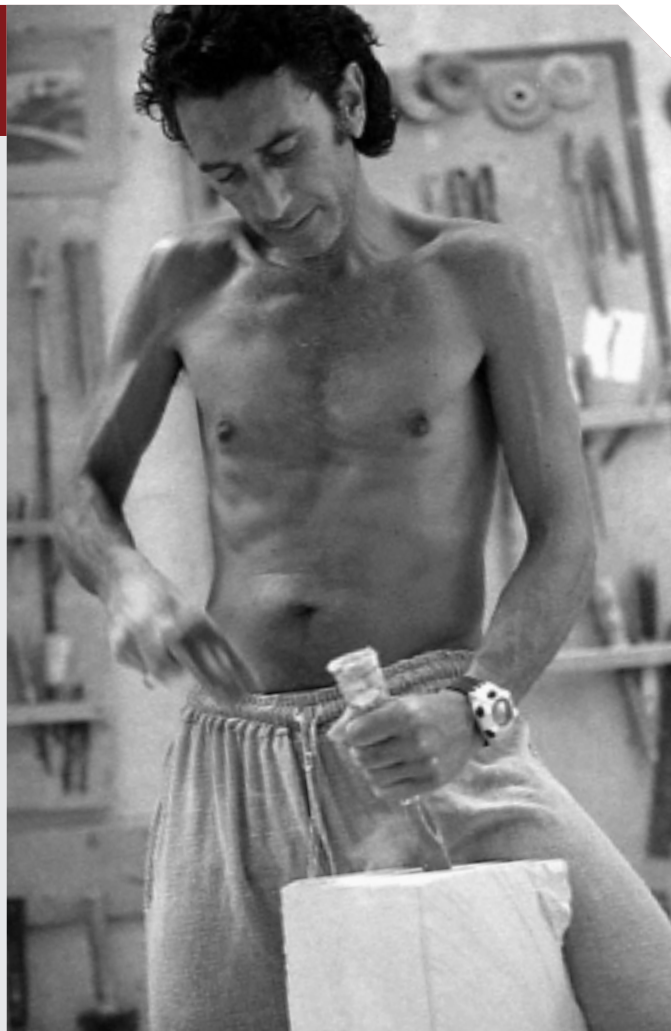
Nel gennaio del 2000 la BBC inglese realizza un servizio televisivo sull'artista, seguita l'anno successivo, dalla RAI per GEO&GEO.

Importante ricordare inoltre le svariate collaborazioni con Armani, Poltronova, Alviero Martini. Nell'anno 2001 partecipa a manifestazioni internazionali come il fuori salone di “Tendence” (Very N.A.I.S) a Colonia; e una collettiva presso il castello –museo Außenansicht di Stoccarda.

Nel giugno del 2001 gli viene assegnato il titolo di Cavaliere della Repubblica per meriti artistici. Personale presso “Poltrone Frau” a Lecce, nel mese di giugno del corrente anno.

Partecipazione alla manifestazione ARTIGIANATO METROPOLITANO di Torino in occasione del Bicentenario della Fondazione Arti Decorative. Numerose le pubblicazioni presso le riviste del settore. Attualmente distribuisce le sue collezioni attraverso manifestazioni come: Abitare il tempo (Verona) e Salone del Mobile (Milano).

Le sue creazioni si possono trovare in Italia e all'estero, oltre che naturalmente, nello Show Room “PETRE” sito in Via Palmieri n 49, Lecce.



poetiche



A proposito di *cinema del reale*

Jean Perret

Esiste oggi un paradosso rivelatore: le forme estetiche e narrative tendono a semplificarsi mentre le questioni si complicano. Le esigenze che vengono dal mondo audiovisivo – l'immediatezza, la rapidità, la brevità – si scontrano con lo spessore ottuso del mondo. L'autenticità, che dà il gusto del reale, si basa su costruzioni a volte molto elaborate. Riposa su scelte estetiche, di inquadrature, di durata dei piani e di costruzioni drammaturgiche. Non è mai data, ma creata. Questo sentimento di verità è indispensabile per l'adesione ai film proiettati. È una questione di credenza. Il cinema del reale mobilita nei suoi spettatori, attraverso modi molto diversi, il credente. Occorre poter credere in queste storie. Il talento dei cineasti e videoasti riposa sulla loro abilità a stabilire la giusta distanza tra i loro personaggi e se stessi e, così facendo, tra lo spettatore e il film. Questa distanza fonda una morale della rappresentazione e stacca le immagini dalla loro superficie illusoria. Credere nel cinema, e ancor più nel cinema del reale – termine che preferiamo definitivamente al più obsoleto documentario – è una circolazione incessante, delle andate e ritorni tra identificazioni e riflessioni, emozioni e analisi. L'audiovisivo in generale imprigiona lo spettatore, il cinema del reale lo feconda. [...] Il cinema del reale è anche cinema politico nella sua capacità di pensare in termini estetici e narrativi, innovatori e significativi il suo rapporto con il mondo. Il cinema del reale prova la nostra appartenenza materiale e immaginaria al mondo. Esiste attraverso il dubbio, la resistenza e la conoscenza che suscita nello spettatore.

Da Jean Perret, *L'arte del reale*. Proposizioni, nel sito del festival di Nyon "Visions du réel", 2004

Nella prospettiva del documentario

Dziga Vertov

L'alfabeto dei Kinoki (cineocchi) definisce il Kinoglaz con la formula concisa: Kinoglaz = cinescrittura di fatti. Kinoglaz = cine-vedo (vedo con la cinepresa) + cine-scrivo (registro con la cinepresa sulla pellicola) + cine-organizzo (monto).

Il metodo del Kinoglaz consiste nell'indagine scientifico-sperimentale del mondo visibile:

- a) sulla base della registrazione pianificata dei fatti della vita su pellicola;
- b) sulla base dell'organizzazione pianificata dei cine-materiali documentari su pellicola.

Quindi Kinoglaz non è soltanto il nome di un gruppo. [...]

Kinoglaz è un movimento che si sviluppa incessantemente in favore dell'influenza mediante i fatti contro l'influenza mediante la finzione scenica, per quanto forti siano le emozioni suscitate da quest'ultima. Il Kinoglaz è la cine-decifrazione documentaria del mondo visibile e anche di quello che non lo è per l'occhio nudo.

Il Kinoglaz è il superamento dello spazio, è l'istituzione di un legame visivo tra i popoli di tutto il mondo, un'incessante intercomunicazione di fatti visivi, di cine-documenti, in opposizione allo scambio di mesinscene cine-teatrali.

Il Kinoglaz è il superamento del tempo, è l'istituzione di un nesso visivo tra fenomeni distanti nel tempo. Il Kinoglaz è concentrazione e scomposizione del tempo.

Il Kinoglaz è la possibilità di vedere lo svolgimento dei fenomeni reali in qualsiasi tipo di successione temporale inaccessibile all'occhio umano, a qualsiasi velocità temporale del pari inaccessibile.

Il Kinoglaz si serve di tutte le possibilità di ripresa consentite dalla macchina [...] e di tutti i possibili strumenti di montaggio, [...] paragonando tra loro e agganciando tutti i punti possibili del globo terrestre in qualsiasi successione temporale, violando, all'occorrenza, tutte le leggi e le

usanze che presiedono alla costruzione del film.

Il Kinoglaz, penetrando nell'apparente caos della vita, vi cerca la risposta al tema da svolgere, vi cerca la risultante dei milioni e milioni di fatti che hanno un qualche rapporto col tema. Montare, cogliere, grazie alla cinepresa, gli elementi più caratteristici, organizzare questi pezzi colti nella realtà in una serie ritmica visivamente significante, in una formula visiva significante, in un "io vedo" condensato.

Dziga Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di Pietro Montani, Gabriele Mazzotta Editore, 1975

John Grierson

"Documentario" è una definizione grossolana: accettiamola per quel che vale. I francesi, che l'hanno usata per primi, con essa indicavano semplicemente un resoconto di viaggio. [...]

Finora abbiamo incluso in questa categoria tutti i film costruiti con una materia realistica. L'uso della materia realistica stabilisce – così si ritiene – una distinzione fondamentale. Dovunque la macchina da presa girasse "dal vero" (sia che girasse brani di "attualità", o di avvenimenti curiosi, o cortometraggi di informazione, semplicemente discorsivi o con una costruzione drammatica, oppure film educativi e scientifici) là era il documentario. [...] Tutte queste categorie rappresentano diversi tipi di osservazione, diverse intenzioni di osservare e, naturalmente, diversissime capacità ed ambizioni nel momento di coordinare il materiale girato. Propongo perciò – dopo un breve cenno alle categorie inferiori – di usare la definizione di documentario soltanto per quelle superiori. [...]

Il limite da stabilire è particolarmente importante giacché al di là dell'"attualità", delle rassegne e dei cortometraggi informativi si trova il territorio del documentario vero e proprio, l'unico territorio sul quale il documentario può sperare di raggiungere dignità d'arte. Perciò ora abbandoniamo le semplici e bizzarre descrizioni della realtà per accostarci alla sua descrizione ed elaborazione creativa.

Ecco i principi fondamentali:

- 1) Noi crediamo che dalla capacità, che il cinema possiede, di guardarci intorno, di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita "vera", si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte. I film girati nei teatri di posa ignorano quasi totalmente la possibilità di portare lo schermo nel mondo reale. Fotografano avvenimenti ricostruiti su sfondi artificiali.
- 2) Noi crediamo che l'attore "originale" (o autentico) e la scena "originale" (o autentica) costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno. Offrono al cinema una più abbondante riserva di materiale. Gli forniscono la possibilità di sfruttare un infinito numero di immagini. Gli forniscono la possibilità di interpretare, traendoli dal mondo della realtà, avvenimenti più complessi e sorprendenti di quelli immaginati per i teatri di posa, o di quelli che i tecnici dei teatri di posa possano ricostruire.
- 3) Noi crediamo che la materia e i soggetti trovati "sul posto" siano più belli (più reali in senso filosofico) di tutto ciò che nasce dalla recitazione. Il gesto spontaneo ha sullo schermo un singolare valore. Il cinema possiede la straordinaria capacità di "ravvivare" i momenti creati dalla tradizione o consunti nel tempo. Il rettangolo arbitrario dello schermo rivela e potenzia i movimenti, dando loro la massima efficacia nello spazio e nel tempo. Si aggiunga che il documentario può ottenere un approfondimento della realtà e ricavarne effetti che la meccanicità del teatro di posa e le squisite interpretazioni degli attori scaltriti neppure si sognano.

John Grierson, *Documentary*, in "Cinema Quarterly", 2, inverno 1932; trad. it. in *Documentario e realtà*, a cura di Fernaldo Di Giammatteo, Roma, Bianco e Nero, s.d., pp. 43 - 44.

Cesare Zavattini

[...] L'uomo è lì davanti a noi e noi lo possiamo guardare al rallentatore (con un mezzo proprio del cinema), per accertare la concretezza del suo minuto che ci indicherà perciò come altrettanto concreto il nostro minuto di assenza.



Noi dovremmo constatare che la sua importanza è continua e che la sua presenza non ha bisogno di attributi. Osserviamolo il nostro uomo: cammina, sorride, parla, lo potete vedere da tutte le parti, avvicinarvi a lui, allontanarvi, studiare ogni suo atto, e ristudiarlo come se foste alla moviola. Ora, illuminato da tante lampade, gira adagio intorno a sé come la terra e noi lo osserviamo pieni di interesse, apriamo gli occhi sopra di lui che ci è davanti senza favola, senza storia apparente. Ci pare di essere alla vigilia di ritrovare plasticamente il valore originale della nostra immagine. Questo, del resto, era il cinema sin dal primo aprirsi dell'obiettivo alla luce del mondo. Tutto gli era uguale allora, tutto degno di esser fermato sulla lastra. Fu il momento più incontaminato e promettente del cinema. La realtà, sepolta sotto i miti, riaffiorava lentamente. Il cinema cominciava la sua creazione del mondo, ecco un albero, ecco un vecchio, una casa, un uomo che mangia, un uomo che dorme, un uomo che piange.

Cesare Zavattini, Il cinema e l'uomo moderno, relazione al Convegno internazionale di cinematografia di Perugia, 24-27 settembre 1949, ora in C. Zavattini, Polemica col mio tempo, a cura di Mino Argentieri, Milano, Bompiani, 1997, p. 61 e ss.

Complicità

Joris Ivens

In quelle settimane passate nel Borinage, vivemmo molto vicino ai minatori. Ogni giorno eravamo con loro, e la sera, ci riunivamo in una delle case e parlavamo per ore. Il film che avevamo cominciato [Misère au Borinage (1933) di J. Ivens e H. Storck] diventava sempre più il loro film. Una sera, durante una di quelle riunioni di lavoro, un responsabile ci disse:

- Tutto quello che fate va bene, ma un mese fa, prima che voi veniste, abbiamo fatto un corteo per l'anniversario di Karl Marx. È un peccato che non foste qui per filmarlo. Era una gran cosa.

- Un corteo?

- Sì, proprio qui. Abbiamo manifestato dietro il ritratto di Karl Marx. C'erano anche i poliziotti, ma non si sono mossi, non erano abbastanza numerosi. Non ha mai visto il nostro Karl Marx? L'ha dipinto un vecchio minatore. Quando vidi quel ritratto, fui colpito dal suo sguardo. Marx aveva gli occhi di un minatore: avevano la lucentezza e l'intensità di ci è condannato a vivere nell'oscurità. Anche la barba era trasformata, aveva perso il suo rigoglio per diventare una cosa tormentata, dai peli ripiegati su se stessi. E tuttavia era proprio Marx, senza alcun dubbio, un Marx trasfigurato dalla realtà dei minatori del Borinage. La cosa ci tentava troppo. Con Storck ci guardammo in faccia e pensammo la stessa cosa. Al diavolo le teorie di Dziga Vertov! Quella manifestazione, ne abbiamo bisogno, e la rifaremo.

Robert Destanque e Joris Ivens, Joris Ivens o la memoria di uno sguardo, a cura di Giacomo Gambetti, Roma, Ente dello spettacolo, 1988

Roberto Rossellini

Sono un regista di film, non un esteta, e non credo che saprei indicare con assoluta precisione che cosa sia il realismo. Posso dire, però, come io lo sento, qual è l'idea che me ne sono fatta. Forse qualcuno potrebbe dire meglio di me. Una maggiore curiosità per gli individui. Un bisogno, che è proprio dell'uomo moderno, di dire le cose come sono, di rendersi conto della realtà direi in modo spietatamente concreto, conforme a quell'interesse, tipicamente contemporaneo, per i risultati statistici e scientifici. Una sincera necessità, anche, di vedere con umiltà gli uomini quali sono, senza ricorrere allo stratagemma di inventare lo straordinario. Una coscienza di ottenere lo straordinario con la ricerca. Un desiderio, infine, di chiarire se stessi e di non ignorare la realtà, qualunque essa sia. Ecco perché nei miei film ho cercato di raggiungere l'intelligenza delle cose, dando loro il valore che hanno: assunto non facile, anzi ambizioso e tutt'altro che lieve, perché dare il vero valore a una qualsiasi cosa significa averne apprese il senso autentico e universale.

Roberto Rossellini e Mario Verdone, Colloquio sul neorealismo, in "Bianco e Nero", XIII, 2, 1952



Jean Cocteau

Considerare il cinema alla stregua di una fabbrica di lusso, invece di tentare di mettere nelle mani di tutti la sua arma capace di infondere la vita equivarrebbe a non riconoscerne l'importanza, a non capire che è un'arte che si avvia a diventare un'arte completa.

Un'arte alla quale i giovani non possono partecipare liberamente è condannata in partenza. È fondamentale che la macchina da presa diventi una stilografica e che ognuno possa tradurre la propria anima nello stile visivo. È fondamentale che ognuno impari a sceneggiare, a girare, a montare, a sonorizzare, a non specializzarsi solo in un ramo di questo duro mestiere, insomma a non essere una rotella di uno degli ingranaggi della fabbrica ma un corpo libero che si getta in acqua e da solo inventa il nuoto.

Jean Cocteau, En faveur du seize millimètres, 1948, trad. it. in Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi, a cura di Andrea Martini, Venezia, Marsilio, 1994

Poetiche, pratiche e rivoluzioni

Jean Rouch

Poter saltare da un punto a un altro, questo è il mio grande sogno. Poter andare dappertutto, muovermi come ci si muove nei sogni per andare altrove: la macchina da presa mobile, la macchina da presa che cammina, che vola, è il sogno che abbiamo tutti! Fare un film, significa scriverlo con i propri occhi, con le orecchie, con il corpo, vuol dire entrarci dentro: essere al tempo stesso invisibile e presente, cosa che non capita mai nel cinema tradizionale. [...]

Nel 1947, quando ho fatto il mio primo film sulla discesa del Niger in piroga, in capo a due settimane ho avuto la fortuna di perdere il cavalletto della macchina da presa. Un regista deve avere le suole di vento, andare altrove, e riportare indietro, per gli altri, dei pezzi di tappeto volante.



La macchina da presa. Per me la sola maniera di filmare, è di camminare con la macchina da presa, di portarla dove è più efficace, e di improvvisare con lei una specie di balletto in cui la macchina diventa viva come gli uomini che riprende. Questa è la prima sintesi tra le teorie vertoviane del "cine-occhio" e l'esperienza della "cinepresa partecipante" di Flaherty.

Un'improvvisazione dinamica che paragono sovente all'improvvisazione del torero davanti al toro, perché anche qui nulla è deciso in anticipo, e la morbidezza di una falena non è affatto diversa dall'armonia di un carrello a mano in perfetta sintonia con il movimento degli uomini filmati. Ancora una volta, è tutta questione di allenamento, di padronanza del corpo che può essere acquisita con una ginnastica adeguata. Soltanto allora il cineasta-operatore penetra realmente il suo oggetto, non è più lui, ma un "occhio meccanico" accompagnato da un "orecchio elettronico". Ed è questo strano stato di trasformazione della persona dal cineasta che io ho definito, per analogia con i fenomeni di possessione, la "cine-trans".

Jean Rouch, le Renard Pale, edito dal Museo Nazionale del Cinema di Torino

Cesare Zavattini

Il cinema è una macchina da presa. Le successive aggettivazioni hanno confuso e indebolito le ipotesi attive che dal contatto libero tra la macchina da presa e noi potevano derivare.

I cinegiornali liberi si inscrivono in questa esigenza di ritorno alle origini, credendo che il cinema sia ancora quel mezzo che può ridurre al minimo le mediazioni e obbligarci a prese di contatto, a modi di vita, a metodi di analisi, a scelte insomma decisamente attuali, con la consapevolezza, il coraggio, il rischio che comportano.

Chiunque disponga di una macchina da presa a 8 mm, oppure a 16 mm (o a 35 mm) può fare un cinegiornale libero.

Non tutti hanno le conoscenze tecniche per girare un cinegiornale libero, ma tutti possono collaborare alla sua realizzazione, con idee e con



denaro; collaborando ai cinegiornali liberi, tutti riusciranno a svincolarsi da queste remore tecniche che, mitizzate, e complicate dagli schemi industriali, hanno sempre più ridotto, qualitativamente e quantitativamente, l'area dialettica del cinema.

Per questo la umile macchina a 8 mm è il simbolo della lotta che i cinegiornali liberi cominciano contro i privilegi e le preclusioni della nostra società, contro lo spostamento della lotta su vie parallele e non mai su quelle stesse dei fatti. [...] Ogni cinegiornale libero deve diventare un nucleo di analisi, di documentazione, di guerriglia: lo abbiamo chiamato cinema di guerriglia per la povertà delle armi delle quali dispone, la strapotenza di quelle avversarie, per la fede nei risultati quando si sanno compiere i sacrifici continui che si chiedono per raggiungerli.

Un cinema continuo, quindi, e non più un cinema una tantum, un cinema subito che a colpi di macchina da presa vuol farsi largo subito tra i riti e i miti odierni, con il ritmo medesimo delle cose. Non è una rivoluzione del cinema che si sta compiendo, è una rivoluzione più generale, con la quale il cinema può avere ancora un primato di coincidenza. Il cinema dei cinegiornali liberi è un cinema a zero costo, tende al minimo della spesa per avere il massimo di libertà. [...] Ogni cinegiornale libero deve vivere con i propri mezzi, anche con il contributo degli spettatori. Non sarà il modo inerte di pagare il biglietto d'ingresso per liquidare la nostra responsabilità ma anzi per assumerla e uscire dalla informale categoria dello spettatore.

Cesare Zavattini, Bollettino dei cinegiornali liberi, giugno 1968; ora in Neorealismo ecc., a cura di Mino Argentieri, Milano, Bompiani, 1979.

The Newsreel

Fin dall'inizio ci è stato chiaro che i mezzi di comunicazione istituzionali non trattano quei soggetti che minacciano la loro esistenza. Nel corso degli anni i mass media hanno scientemente limitato il corso dell'informazione nei confronti dei loro spettatori. [...] Mediante un comune vincolo con le organizzazioni politiche di tutto il mondo, Newsreel

lavora per accrescere consapevolezza su eventi e situazioni che attengono al futuro del nostro movimento. I nostri film cercano di analizzare, non si limitano a coprire una notizia; esplorano quelle realtà che i media, come parte del sistema, ignorano sempre. Per poter realizzare questi film, abbiamo dovuto metterci assieme per poter sopravvivere, sapendo che ci sarebbe stato possibile fare film che esprimono le nostre idee politiche solo grazie a questo collettivo.

"Newsreel Catalogue", 4, marzo 1969

Carmelo Bene

Perché ogni realtà "interna" al cinema deve essere a tutta forza giustificata dalla sua equivalenza ad una realtà esterna? Perché la capacità di un attore è riposta soltanto nella sua facoltà di imitazione? Perché lo spazio deve essere paesaggio e basta? Perché il "colore" è obbligato a uniformarsi alla stupidità della natura? Perché mai la "sequenza" è solo logica? Perché l'arte deve essere la vita? Chi lo ha detto che la vita deve essere "questa vita"?

Carmelo Bene, L'orecchio mancante, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 47

Frederick Wiseman

Quando vado a filmare non ho assolutamente idea di quello che la gente farà o dirà. In genere comincio a filmare subito, dal primo giorno, senza aver fatto molte ricerche preliminari, perché dal mio punto di vista filmare costituisce la ricerca. Al massimo passo uno o due giorni sul posto prima di filmare. [...] Comincio lentamente, ma comincio subito. È importante per me raccogliere sequenze, so di aver bisogno di determinati piani di transizione: persone che camminano, scene d'ambientazione, ecc. La pratica mi ha reso attento, mi è capitato di sentire in montaggio la necessità di piani che non avevo realizzato e che mi sarebbero serviti come transizione da una scena all'altra. Ora comincio

col filmare quei piani. Sviluppo informazioni filmando le persone nei luoghi, perché le persone che sono lì sanno più di quello che so io. E quando non giro, spendo molto tempo a parlare con loro. Al massimo filmo per due ore ogni giorno, il resto del tempo faccio il punto della situazione parlando con le persone: chiedo cos'altro c'è di interessante da filmare, dove andare, ecc. È uno scambio tra ciò che già conosco e ciò che ancora non conosco.

Una parte cruciale del lavoro è nel contatto iniziale, e il peggio che si possa fare è smettere di filmare, così vado avanti a filmare e sto attento, preparo lo sguardo per cogliere gli eventi interessanti. Man mano che filmo – non solo in montaggio – noto delle cose, ne scopro altre, mi sorprende. A volte lo sguardo è fortunato, a volte no. Ma se filmassi solo scene che confermino ciò che già conosco, farei un film noioso. Al limite, interessante per me, ma sarebbe come essere un cavallo da tiro: avanzare dritto davanti senza interessarmi a ciò che accade di fianco, attorno a me. L'interesse per me, l'eccitazione che provo facendo quei film è quello che scopro, ciò che mi sorprende, e non ciò che conoscevo prima di cominciare.

La struttura del film diventa evidente molto tardi. Comincio col montare le singole sequenze e provo la concatenazione tra alcune di loro. Prendo appunti. Dopo aver montato per sette – otto mesi, quando posiedo tutte le sequenze che penso di utilizzare nel film, solo allora lavoro alla struttura preliminare, e in genere non mi prende più di due giorni. Posso farlo solo quando conosco il materiale molto bene, e quando ho montato le sequenze in modo da poterne cambiare velocemente l'ordine. Questo vuol dire che le singole sequenze montate sono formate da un inizio, uno svolgimento e una fine. Quando provo a montarle in successione, a volte elimino la parte iniziale di una sequenza perché le informazioni contenute in quelle immagini sono già state date in precedenza, o verranno date in un altro momento, in modo migliore. Provo diversi concatenamenti. [...] Seguo le associazioni libere che si formano nella mia mente. Ho imparato ad essere attento ai cosiddetti legami logici tra le sequenze, e alle loro associazioni. Quando sto montando una sequenza e un'altra mi viene alla mente, penso che ci sia una

ragione, e a volte c'è. A volte i migliori tagli di montaggio vengono da queste associazioni.

Filmare è una ricerca, da un'intervista a Frederick Wiseman a cura di G. Catella e P. Vitali in Carte di cinema, Trimestrale di cultura cinematografica, n. 7, 2000/2001

Vittorio De Seta

Il piano sequenza è il tempo reale. Devi avere "tempo", fare film di lunga durata, per poterti servire del tempo reale. Il montaggio alternato è invece una compressione del tempo, che consente di far vedere una giornata in dieci minuti. E il tempo "naturale" della giornata è spesso il tempo in cui sono racchiusi i miei documentari. Come è possibile con un piano sequenza? Era anche il "genere" del documentario, con la sua durata canonica di dieci minuti – da me eccezionalmente infranta solo con I dimenticati, che raccontava una festa di due giorni – , a costringere a un montaggio forte, a una struttura chiusa.

La verità delle azioni e dei suoni, ossia il rispetto della natura profonda delle cose, non può essere un adeguamento supino alle situazioni "reali". Ho già detto come il suono fosse in un certo senso scollato dalle immagini, direi per fortuna, perché il sonoro "sinc" è iterativo, complementare. Registravamo sui luoghi delle riprese; però, era un "sinc" costruito in moviola. Il sonoro fatto di voci, canti, rumori autentici, trascritti, messi da parte, infilati al momento del montaggio, viveva così di vita propria. Altrettanto, certi gesti erano frutto di una piccola messa in scena. A momenti, in Contadini del mare ho detto loro di mettersi in posa, come quando attendono di tirare su la rete. Oppure, quando corrono o litigano, ho girato la scena a soggetto, perché, se fosse successo veramente, non sarei stato lì pronto. In Isole di fuoco, quando l'uomo entra in casa e prende in braccio un bambino, c'è messa in scena. Certamente non stavo lì ad aspettare che succedesse, che rientrasse davvero. I documentari sono narrazioni, non sono solo descrittivi.

Goffredo Fofi, Gianni Volpi, Vittorio De Seta - Il mondo perduto, Torino, Lindau, 1999



Gianfranco Mingozzi

Sono un documentarista (cioè, come dice la parola, uno che documenta la realtà) e un regista (cioè uno che dirige e inventa e ricostruisce la realtà). Il problema per me è come conciliare nella mia opera di cineasta (cioè di uno che adopera il cinema come mezzo di conoscenza ed espressione) questi due aspetti che convivono in me allo stesso livello, imprescindibili e pressanti, due facce della stessa persona e dello stesso lavoro:

1) da un lato l'urgenza di fissare subito la realtà in rapida trasformazione e subito farla conoscere (conoscerla è già cominciare a trasformarla nel bene e nel male. Nel bene quando si prende atto per un futuro cambiamento. Nel male quando la conoscenza è il primo apporto ad una successiva naturalizzazione o disgregazione della realtà rappresentata: e qui sono d'accordo con Lajoux quando scrive che "filmer la fete c'est la trahir" – filmare la festa significa tradirla, ndr –, soprattutto quando, al di là della conoscenza per studio, i mass media si impadroniscono della festa e lo riducono ad un atto folkloristico facendo scomparire spesso la sua intima ragione, la sua necessità);

2) dall'altro lato (ora parlo da regista) creare, inventare, affidarmi alla fantasia per ridare sì la realtà ma attraverso storie, affabulazioni che – a causa di noti e ritardanti processi produttivi e di distribuzioni – spesso non rappresentano più la vita di quel momento ma solo già il passato, una realtà che "è stata" e che forse è già diversa e lontana.

Ora, con che spirito mi sono messo, mi metto, mi metterò – io, cineasta dalla doppia faccia – nei confronti di una realtà da riprendere documentaristicamente? L'importante è non tradire la realtà e non tradire sé stessi. In questo senso credo di poter dire di non aver fatto documentari solo etnologici, perché l'evento, la persona, il problema rappresentavano sempre me stesso. Attraverso l'obiettivo e la pellicola e le macchine (e i collaboratori di cui parlerò più avanti) il mio occhio ha studiato, ha visto, ha scelto, ha fissato, ha montato, ha stampato. Diceva Jvens: "Nel documentario si deve fare appello nello stesso tempo all'intelletto e al cuore, si deve essere lucidi ed emozionati. Non è facile nemmeno rispettare la realtà che si intende filmare. Bisogna conciliare l'os-

servazione oggettiva e la rielaborazione (poetica, ideologica, politica) di quella realtà ...". Ma come essere fedeli a sé stessi?

G. Mingozzi, dal libro *La Tarante*, Besa 2000



Nicolas Philibert

[...] Vivacità, diversità degli approcci, delle scritture, degli stili, degli sguardi, dei soggetti: il documentario è questo grande territorio dalle forme disparate che siamo lontani dall'aver finito di esplorare.

Ma poiché ho appena evocato la nozione di "soggetto" permettetemi di svilupparla...

È curioso, ma non appena si parla di documentario, non si può fare a meno che di ricondurlo al suo solo soggetto. Si dice sempre che un film è "su" qualcosa, e allo stesso tempo sembrerebbe che non ci fosse la storia. Come se il documentario fosse irrimediabilmente dalla parte dell'informazione. Come se potesse essere solamente didattico. Come se la sua funzione eterna fosse quella di portare del sapere su tale o tal'altra realtà. Come se, in fin dei conti, il documentario non fosse e non potesse essere del cinema.

È così: l'effetto di verità del documentario genera sistematicamente lo stesso malinteso: col pretesto che vi si mostrano delle persone vere e delle situazioni vere, molte persone confondono quello che vedono con La Realtà. Ma dimenticano che la realtà esiste solo nella misura in cui la guardiamo, e che guardare il mondo vuol dire già ricostruirlo. Dimenticano che quelle immagini, la loro durata, l'angolo sotto il quale sono state prese e la maniera in cui si succedono, ne danno una lettura tra altre possibili. Ecco perché i documentari, perseguitati da questa nozione di realtà tale e quale, sono così spesso squalificati in tanto che film, cioè in quanto metafore, modi simbolici di raccontare il mondo.

Dichiarazioni di Nicolas Philibert in occasione della serata di chiusura del festival internazionale di cinema di Nyon "Visions du reel", 2004.

Memoria e conoscenza

Boleslaw Matuszewski

Si tratta di dare a questa fonte [il cinematografo] forse privilegiata della storia la stessa autorevolezza, lo stesso statuto ufficiale, la stessa accessibilità che hanno gli archivi già esistenti. Nelle alte sfere dello Stato [francese] il problema è già stato posto, né sembra molto difficile trovare le strade e i mezzi per risolverlo. Basterà assegnare alle pellicole fornite di carattere storico una sezione nei musei, un braccio nelle biblioteche, un armadio negli archivi. [...] Una volta fondata l'istituzione, gli invii gratuiti o anche a pagamento saranno immediati. Il prezzo della macchina da presa e quello della pellicola, molto alto nei primi giorni, diminuisce rapidamente e tende a diventare alla portata dei semplici amatori della fotografia. Molti fra loro, senza contare i professionisti, cominciano a interessarsi all'applicazione cinematografica di quest'arte, e non domandano di meglio che contribuire a costituire la Storia. Quanti non consegneranno di persona una loro collezione, ne faranno oggetto di lascito. Un apposito comitato accetterà o rifiuterà i materiali proposti dopo avere misurato il loro valore storico. I negativi accettati saranno sigillati in apposite custodie, etichettati e catalogati: saranno i prototipi che non si dovranno toccare. Lo stesso comitato deciderà in quali condizioni i positivi saranno diffusi, e metterà da parte quelli che, per ragioni di particolare opportunità, non potranno essere resi pubblici prima di un certo numero di anni (è quanto si fa già per certi archivi). Un conservatore prenderà in custodia questa nuova raccolta, poco numerosa all'inizio, e si creerà un'istituzione aperta all'avvenire.

Boleslaw Matuszewski, *Una Nuova Fonte della Storia* (Creazione di un Deposito di cinematografia storica), 1898, ora in Giovanni Grazzini, *La memoria negli occhi*. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema, Roma, Carocci, 1999.

Cesare Zavattini

L'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio è un archivio più del presente che del passato, e i materiali valorosamente raccolti non stanno là nelle scaffalature in una indeterminata attesa, diventando cioè sempre più archivio, secondo il vecchio vocabolario, ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare una informazione più libera fin dalla sua radice. Queste voci, queste immagini, questi ricordi, remoti, vicini, partono dal nostro Archivio, dal nostro centro romano per un quartiere di una città, di un villaggio, di una scuola, di una casa, di una fabbrica, ma si arricchiranno di volta in volta di espresse reazioni, di dirette esperienze, non disperse nel vento, non tenute segrete, bensì concrete, accresciute, variate anche tecnicamente, sulla copia messa a disposizione, prestata, affittata, regalata, ecc. In altre parole, ogni copia della "pizza", come si chiama in gergo, potrà essere rimanipolata, montata, per poi rifluire nel nostro Archivio, che poi la ridistribuirà con dati, dimensioni, commenti, magari con una semplice didascalia.

Intervento di presentazione dell'attività dell'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio in qualità di presidente, tenuto il 28 gennaio 1980, ora in Cesare Zavattini, *Gli altri*, a cura di Pier Luigi Raffaelli, Milano, Bompiani, 1986, pp 247-251.

Statuto della Fédération Internationale des Archives du Film

Par film, il faut entendre tout enregistrement d'images animées, avec ou sans accompagnement sonore, quel qu'en soit le support: pellicule cinématographique, bande vidéo, vidéo-disque, ou tout autre procédé connu ou à inventer.

Statuto della Fédération Internationale des Archives du Film, Articolo 1



S I R I N G R A Z I A N O

STUDIO
VIDEO
MBMA
ROMA



SCHOLA SARMENTI
VITIVINICOLTURA
www.scholasarmienti.it

TENUTA DEL MÒRIGE
di Demetrio De Magistris
Olio Extra Vergine di Oliva
GALATONE

LITOS

Stabilimento Balneare
PORTO SELVAGGIO (NARDÒ)

Nuova Migali
PANIFICIO BISCOTTIFICIO
Prodotti tipici del Salento
GALATONE

ICARO
La Libreria
LECCE