



CINEMA DOCUMENTARIO INVISIBILE

Invisible Documentaries

Programma a cura dell'Archivio Film della Cineteca di Bologna,
in collaborazione con **Doc/it**
Programme curated by Archivio Film della Cineteca di Bologna,
in partnership with **Doc/it**

MAESTRI DEL DOCUMENTARIO ITALIANO

MASTERS OF ITALIAN DOCUMENTARY

“Io ritengo che i politici, di qualsiasi colore, abbiano scoperto che i documentaristi disturbano, sono inaffidabili. Il documentario si è ritrovato pian piano strangolato dall'incapacità di reggere i prezzi di mercato. A un certo punto, sette milioni bastano appena a comprare la pellicola, a pagare lo sviluppo e la stampa del positivo. Allora impariamo a stringere i tempi; impariamo a usare il 16mm che poi viene gonfiato; impariamo a fare i documentari in un giorno. E a quel punto diciamo: basta. Abbiamo smesso di fare documentari perché non era più decente, non era più dignitoso farli”.

Così racconta Cecilia Mangini nel bel film che le hanno dedicato Davide Barletti e Lorenzo Conte (*Non c'era nessuna signora a quel tavolo*). Ecco spiegata, con invidiabile chiarezza, una delle ragioni per cui nel corso degli anni Settanta il documentario italiano è divenuto un oggetto invisibile: lo strangolamento finanziario avallato dal disinteresse (se non dal boicottaggio) della politica.

La storia del documentario italiano non è una cesta dove basta affondare le mani per pescare il capolavoro. Al contrario, i grandi film bisogna andarseli a cercare con estrema cura. Complice (anzi, primo colpevole) un articolato sistema di sostegno pubblico che ha favorito costanti operazioni di mera speculazione sui fondi e ha finito per incentivare la quantità a scapito della qualità. E il pubblico, spesso costretto a sorbirsi in sala, prima del lungometraggio, il documentario breve, ha ben presto cominciato a detestarlo, vivendolo come una tortura da scontare prima del piacere del cinema. Di fronte al disinteresse da parte dei produttori per forme e contenuto, una schiera di registi ha approfittato del terreno libero, accontentandosi di piccole troupe e scarsi denari, per esprimere nel documentario le proprie esigenze d'artista. Abbiamo ritenuto opportuno dimostrarlo mettendo a confronto le opere di sette registi che hanno creduto al documentario come genere necessario, capace di suscitare non solo vago interesse, ma soprattutto complessità, consapevolezza civica e inaspettate forme di bellezza. Ognuno di questi autori ha le proprie storie personali, ossessioni, caratteri, predilezioni, stili non condivisibili. Qualcuno, talvolta, non ha esitato a esplorare i territori del cinema sperimentale. Uno sfondo comune lo possiamo però individuare: per tutti, il documentario doveva arrivare a mostrarci ciò che altrove non riusciva e non poteva apparire, doveva riempire un vuoto enorme. Permettendoci oggi di ritrovare gli aspetti multiformi, sorprendenti e spesso crudeli di un paese scomparso, e di interrogarci meglio sul nostro presente. Come ci ha insegnato uno dei più grandi maestri del cinema italiano, Vittorio De Seta, i documentari migliori hanno saputo fare luce su un mondo sommerso, abitato da popolazioni di invisibili.

Andrea Meneghelli

“I believe politicians, no matter what their beliefs, thought documentary makers to be both trouble and unreliable. Documentaries had a difficult time keeping up with market prices. At a certain point seven million lire is just barely enough to buy the film, develop, and print it. We learned to make things shorter; we learned to use 16mm and then expand it; we learned to shoot documentaries in one day. At the point we said that's it. We stopped making documentaries because it wasn't becoming, and there was no dignity left in it”.

Cecilia Mangini used these words to express her opinion in a film about her by Davide Barletti and Lorenzo Conte (Non c'era nessuna signora a quel tavolo). This is strikingly concise explanation of why documentaries became invisible in Italy in the 1970s: financial problems and political disinterest or boycott.

Not all the documentaries were masterpieces. On the contrary, one has to look them over very carefully to find great films. Part of the problem was the fact that a complicated system of public funding led to consistent speculation and ended up encouraging quantity over quality. Audiences were forced to watch short documentaries before the beginning of the movie and soon started to hate them, seeing them as mere torture before the show.

Faced by the general disinterest of producers for subject and form, a number of directors took another path: with a small crew and hardly any funds, they turned documentaries into a personal artistic expression. We thought it was important to show this by comparing the works of seven directors who believed the documentary to be a necessary genre, able to foster not only a fleeting interest but complexity, civic awareness, and unexpected forms of beauty. Each one of these directors has his own story, obsessions, character, preferences, and unique style. A few even explored experimental film. However, it is possible to recognize one common element: to them documentaries needed to show what could not be otherwise seen or noticed, to bridge the gap. Through their eyes we discover surprising, different, and, at times, cruel aspects of an old country, which lead us to asking questions about the present. As one of the great masters of Italian film, Vittorio De Seta, taught us, the best documentaries shed light on a submerged world inhabited by an invisible population.

Andrea Meneghelli

I FILM DI RAFFAELE ANDREASSI FILMS BY RAFFAELE ANDREASSI

Raffaele Andreassi è stato cronista, poeta, pittore, fotografo, cineasta soprattutto. Soprattutto perché il cinema è stato il suo lavoro, il campo in cui per cinquant'anni si è districato tra l'esigenza di esprimere le proprie passioni e la propria visione del mondo, e le necessità produttive e alimentari. La sua opera è complessa e molteplice: Andreassi è autore di documentari d'arte, brevi film che partono da una racconto o da un fatto di cronaca per mostrare le condizioni materiali ed esistenziali dell'uomo moderno, inchieste e reportage per la televisione, imprese e storie di sport. All'interno di questa frastagliata e sconfinata filmografia troviamo soltanto tre lungometraggi: un film inchiesta sul mondo della prostituzione romana che doveva intitolarsi *L'amore povero* ma fu

massacrato dalla produzione e distribuito con il misero e ammiccante titolo *I piaceri proibiti*; *Flashback*, storia di un soldato tedesco isolato e in fuga dall'Italia durante la Seconda guerra mondiale, presentato in concorso a Cannes nel '69 ma ostracizzato dal cinema italiano 'ufficiale'; *I lupi dentro*, lungo racconto sulla pittura naïf nella bassa padana che riprende il percorso iniziato con *Antonio Ligabue pittore*, accantonato e praticamente sepolto perché ritenuto poco appetibile e inattuale. Nonostante le distanze e le differenze di tempi, spazi e argomenti, i lavori di Andreassi formano una filmografia d'autore, caratterizzata più che dalla presenza del regista (che, quando c'è, è sempre discreta, silenziosa), dal rigore e dalla trasparenza delle immagini e dei suoni.

Di fronte ai bambini impiegati nelle cave pugliesi (*Bambini*) come con il bestiame in attesa di essere macellato (*Gli animali*), Andreassi non impone il suo stile e la sua visione, non spiega né illustra (è tra i primi a eliminare la voce fuori campo), usa la perizia tecnica per amplificare le emozioni e il dolore che si celano dietro le immagini. La sua figura poliedrica, che si rimette in gioco a ogni film, fa saltare le differenze tra fiction e documentario, tra cinema e televisione. È sintomatico *Agnese*, che non è un documentario d'arte su De Chirico, né la favola di una musa, ma suggerisce, attraverso l'incontro tra la silenziosa e fantasmatica figura femminile e il pittore al lavoro, l'atmosfera in cui avviene il mistero della creazione.

Fulvio Baglivi



Antonio Ligabue, pittore

Raffaele Andreassi was a reporter, poet, painter, photographer, and mostly filmmaker. Cinema was his work, the field in which he was involved for fifty years trying to express his passions and his vision of the world while following production and food issues. His body of work is complex and multifaceted: Andreassi directed art documentaries, short films that revolved around a news story to document the life of modern man, investigations, Tv reports, and sport stories. There are only three feature length movies in his filmography: a movie on prostitution in Rome, which was supposed to be titled *L'amore povero* but was destroyed by the production house and distributed under the cheap title *I piaceri proibiti*; Flashback is the story of a German soldier trying to flee from Italy during World War II, presented at Cannes in 1969 but ignored by 'official' Italian cinema; *I lupi dentro*, a long tale on naive painting in the lowlands of the Po River Valley, which follows in the footsteps of Antonio Ligabue pittore, brushed aside and basically forgotten, considered uninteresting and irrelevant.

Although Andreassi's work covers a wide range of subjects, eras, and places, his filmography should be considered d'auteur, characterized more by its rigor and the transparency of images and sounds rather than the director's presence (quiet and discreet). While filming children working in the quarries of Puglia (Bambini), or ani-

mals waiting to be slaughtered (Gli animali), Andreassi does not impose a style or a vision; he does not explain or illustrate (he was one of the first to eliminate voiceovers) but uses a technical evaluation to amplify the emotions and pain behind the images. He is a multifaceted figure, challenged by each of his projects, able to work beyond the boundaries between fiction, documentary, cinema, and television. Agnese is a good example; it is not an art documentary on De Chirico, not the tale of a muse, but the silent encounter of an enchanting female figure with the painter and his work, the atmosphere of creation and its mystery.

Fulvio Baglivi

I MACCHERONI

Italia, 1957 Regia: Raffaele Andreassi

■ Scen.: Raffaele Andreassi. F.: Enzo Barboni. Mo.: Luigi Carta. Mu.: Matteo Salvatore. Prod.: Giancarlo Segorelli ■ 35mm. D.: 13'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

BAMBINI

Italia, 1960 Regia: Raffaele Andreassi

■ F.: Fausto Zuccoli. Mu.: Sergio Pagoni. Prod.: S.E.C.A. ■ Beta SP. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

AGNESE

Italia, 1961 Regia: Raffaele Andreassi

■ F.: Giuseppe De Mitri. Mu.: Dante Alderighi. Prod.: Enzo Nasso ■ Digibeta. D.: 13'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

GLI ANIMALI

Italia, 1965 Regia: Raffaele Andreassi

■ F.: Enrico Pagliaro. Prod.: Ruby Film ■ 35mm. D.: 14'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

ANTONIO LIGABUE, PITTORE

Italia, 1965 Regia: Raffaele Andreassi

■ F.: Giuseppe De Mitri. Mu.: Sergio Pagoni. Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion ■ 35mm. D.: 24'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

I FILM DI GIAN VITTORIO BALDI FILMS BY GIAN VITTORIO BALDI

I sei cortometraggi *Il pianto delle zitelle*, *La casa delle vedove*, *Luciano* (Via dei Cappellari), *Via dei Cessati Spiriti*, *Il bar di Gigi* e *Ritratto di Pina* (Via della Basilica), costituiscono il corpus quasi integrale dei brevi film che Gian Vittorio Baldi realizzò dopo un'esperienza come operatore e poi regista di programmi televisivi per la RAI. In questi film troviamo già i temi, le predilezioni e la *démarche* sperimentale che caratterizzeranno la sua opera di autore: la marginalità umana ed esistenziale, i rituali della solitudine, lo spazio claustrofobico, una dimensione psicologica cristallizzata nell'immu-

tabilità di ossessioni sempre uguali, la contaminazione fra realtà documentaria e manipolazioni della messinscena. *Il pianto delle zitelle* è un documentario etnografico sullo stesso soggetto del film di Giacomo Pozzi-Bellini del 1939 - le donne non sposate di Vallepietra, paese dell'alto Lazio che ogni anno, a Pentecoste, intraprendono un pellegrinaggio rituale fino al Santuario della Trinità, liberando il proprio dolore con lamentazioni e urla. Il notevole e angoscioso *La casa delle vedove* (vincitore del Leone d'Oro a Venezia per il miglior cortometraggio) mostra dieci donne anziane, ex domestiche, che occu-

pano ciascuna il minuscolo appartamento di una vecchia casa romana e attendono la morte compiendo piccoli atti quotidiani e piangendo i cari estinti. Unitamente a *Luciano* (breve, asciutto film preparatorio dell'omonimo primo lungometraggio di Baldi) e ai corti successivi, doveva comporre un film a episodi dedicato alle strade di Roma e Torino, dove invece sono stati girati *Il bar di Gigi* e *Ritratto di Pina*, una ragazza di vita. Uno degli elementi più originali di questi film è il sonoro, in parte in presa diretta e in parte registrato a posteriori.

Roberto Chiesi



Il bar di Gigi

Six shorts Il pianto delle zitelle, La casa delle vedove, Luciano (Via dei Cappellari), Via dei Cessati Spiriti, Il bar di Gigi, and Ritratto di Pina (Via della Basilica) constitute almost the entire corpus of short films Gian Vittorio Baldi directed after his experience as a cameraman and directing television programs for RAI. In these films we can find the themes, preferences, and experimental démarche that characterize his work: the margins of humanity and human existence, solitary rituals, claustrophobic places, a psychological dimension crystallized in the form of unchanging obsessions, the fusion of real documentaries and arranged settings. Il pianto delle zitelle is an ethnographic documentary based on the same subject as Giacomo Pozzi-Bellini's 1939 film – the unmarried women of Vallepietra, a place in Lazio where every year on Pentecost, they go on a long pilgrimage up to the Sanctuary of the Trinity to vent their pain with screams and laments. The remarkable, anguished La casa delle vedove (winner of the Gold-

en Lion for best short at the Venice Film Festival) shows ten elderly women, who used to work as house servants, living together in a tiny house in Rome, waiting for their final hour, lamenting the death of their dear ones while tending to their daily tasks. Along with Luciano (a short film that paved the way for Baldi's first feature length movie of the same name) and subsequent shorts, it was supposed to be part of a series of episodes about the streets of Rome and Turin, where Il bar di Gigi and Ritratto di Pina (a prostitute) were shot instead. One of the most original elements of these films is the sound, partly recorded on the set and partly recorded afterwards.

Roberto Chiesi

IL PIANTO DELLE ZITELLE

Italia, 1958 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Claudio Racca. Mo.: Domenico Gorgolini. Su.: Gian Vittorio Baldi. Prod.: La Maya ■ 35mm. D.:

11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

VIA DEI CESSATI SPIRITI

Italia, 1959 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog.: Gian Vittorio Baldi. Commento: Gian Vittorio Baldi ■ HD Cam. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cinémathèque Royale du Belgique

LA CASA DELLE VEDOVE

Italia, 1960 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog.: Gian Vittorio Baldi. Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Leonida Barboni. Mo.: Domenico Gorgolini. Su.: Manlio Magara. Prod.: Sedi ■ 35mm. D.: 12'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

LUCIANO (VIA DEI CAPPELLARI)

Italia, 1960 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog., Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Claudio Racca. Mo.: Domenico Gorgolini. Int.: Luciano Morelli, Anna Bragaglia. Prod.: Sedi ■ 35mm. D.: 12'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

IL BAR DI GIGI

Italia, 1961 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog.: Gian Vittorio Baldi. Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Claudio Racca. Mo.: Domenico Gorgolini. Prod.: Sedi ■ HD Cam. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

RITRATTO DI PINA (VIA DELLA BASILICA)

Italia, 1961 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog.: Gian Vittorio Baldi. Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Claudio Racca. Mo.: Domenico Gorgolini. Prod.: Sedi ■ HD Cam. D.: 9'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I FILM DI AGLAUCO CASADIO FILMS BY AGLAUCO CASADIO

Aglaucio Casadio è stato giornalista, critico d'arte, poeta e regista. Passato quasi per caso dalla scrittura al cinema, diresse un unico lungometraggio, *Un ettaro di cielo* (1957), alla cui sceneggiatura collaborarono Tonino Guerra, Elio Petri, Ennio Flaiano. Ma quella che definì l'esperienza più strampalata della sua vita restò unica perché, come disse al giornalista suo omonimo Nevio Casadio, "a me piaceva fare i documentari, avevo a che fare con due o tre persone al massimo, un operatore, un elettricista e un assistente, e allora la cosa mi piaceva. Mi piaceva raccontare la realtà". Ne diresse una quarantina, la maggior parte prodotti dalla Corona Cinematografica nei primi anni Sessanta, molti dedicati ai pittori dell'epoca (Clerici, Tomea, Cantatore fra tutti), altri ai luoghi più cari, piccole realtà marginali capaci di catturare lo sguardo del regista, sempre velato da una sottile malinconia: la Romagna – sua terra d'origine – fa da sfondo al suo documentario forse più conosciuto, *Piccola arena Casartelli*, cronaca di una giornata di una famiglia di poveri acrobati che lavora nella 'bassa' bolognese; e torna in *Paludi*, sull'eterna lotta nelle valli di Comacchio fra pescatori di frodo e guardiani, che in realtà non si odiano e la sera si incontrano all'osteria. A Roma – sua città adottiva – Casadio cerca angoli di quiete e sopravvivenza rurale, lontani dall'urbanesimo degli anni del boom economico: in *Appena ieri*, la città caotica con i suoi palazzoni si affaccia su un'incontaminata oasi di verde che, indifferente al cemento incombente, perpetua una vita d'altri tempi; nella prima periferia di *Un cane al giorno*, in piena

campagna, l'unico rumore è l'abbaiare dei randagi raccolti e curati da Elide Brigada nel suo rifugio. Luoghi remoti (fisicamente e temporalmente) sono anche i paesini aggrappati alle pendici delle montagne nell'alta valle tiberina (raggiunti ogni mattina in corriera dalle *Maestrine*) e *La ferriera abbandonata*, acciaieria dismessa dell'Italsider di Voltri (Genova), nelle cui stanze ora deserte si riconoscono tracce di un passato operoso – attrezzi arrugginiti, scarpe dimenticate, foto alle pareti. In seguito Aglaucio Casadio, personaggio poliedrico e per certi versi misterioso (pochissime le notizie reperibili sulla sua vita e sul suo lavoro di regista), abbandonò l'attività cinematografica per dedicarsi a tempo pieno al suo primo amore, la poesia.

Claudia Giordani

Aglaucio Casadio was a journalist, art critic, poet, and director. It was only a coincidence that he went from writing to screenwriting, directing only one feature film, Un ettaro di cielo (1957), written in collaboration with Tonino Guerra, Elio Petri, and Ennio Flaiano. The movie he described as the oddest experience in his life was a one-off because, as he told the journalist Nevio Casadio, "I liked making documentaries, only two or three people max in the crew, a cameraman, an electrician, and an assistant, which I liked. I liked capturing reality". He directed forty of them, most of which were produced by Corona Cinematografica in the early Sixties. Many paid tribute to painters of the period (especially Clerici, Tomea, and Cantatore) while others were about places

dear to his heart, marginal lives tinged with melancholy that caught his attention: Romagna – his land of origin – is the setting of his most famous documentary, Piccola arena Casartelli, a day in the lives of a poor family of acrobats working in the Bologna 'lowlands'; it was also the backdrop of Paludi, the story of the never ending fight between poachers and wardens in the valleys of Comacchio, who actually do not hate each other and meet up at the pub at night. In Rome – his adopted city – Casadio looked snippets of a calm and rural world, far from the urban life that came with the economic boom: in Appena ieri, the chaotic city with its big buildings overlooks a green oasis, indifferent to the nearby urbanization, carrying on as if nothing had changed; in Un cane al giorno, in the country outside the city the only noise you hear is the barking of the stray dogs rounded up and cared for by Elide Brigada. Remote places (physically and temporally) are depicted through the small villages in the upper Tiber Valley (that the school teachers of Maestrine reach every morning by coach) and La ferriera abbandonata, a disused steelworks in Voltri (Genoa), the empty rooms of which contain traces of a working past – rusty tools, forgotten shoes, pictures on the walls. Aglaucio Casadio, a mysterious (there is very little information about the director's life and work) and multifaceted person, quit making films to dedicate his life to his first love, poetry.

Claudia Giordani



Piccola arena Casartelli

UN CANE AL GIORNO

Italia, 1960 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Erico Menczer. Mo.: Cesarina Casini. Mu.: Giovanni Fassino. Prod.: Corona Cinematografica ■ Digibeta. D.: 9'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

PALUDI

Italia, 1960 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Erico Menczer. Mo.: Cesarina Casini. Mu.: Giovanni Fassino. Prod.: Corona Cinematografica ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

APPENA IERI

Italia, 1960 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Erico Menczer. Mo.: Cesarina Casini. Mu.: Giovanni Fassino. Prod.: Corona

Cinematografica ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

PICCOLA ARENA CASARTELLI

Italia, 1960 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Erico Menczer. Prod.: Sedi ■ 35mm. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

MAESTRINE

Italia, 1961 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Giovanni Raffaldi. Mo.: Elsa Armani. Mu.: Giovanni Fassino. Prod.: Corona Cinematografica ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LA FERRIERA ABBANDONATA

Italia, 1962 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Mario Vulpiani. Mu.: Sandro Brugnolini. Prod.: Corona Cinematografica ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I FILM DI LUIGI DI GIANNI FILMS BY LUIGI DI GIANNI

Se volessimo ammettere che il documentario etnografico è un genere cinematografico, Luigi Di Gianni ne sarebbe uno dei massimi esponenti internazionali. Nel corso della sua lunga carriera, che ha preso avvio alla fine degli anni Cinquanta e non si è ancora interrotta, Di Gianni ha girato oltre sessanta documentari, a cui si aggiungono fiction televisive, cortometraggi di finzione sperimentali, e un lungometraggio inclassificabile nel panorama cinematografico nazionale che meriterebbe

di essere riscoperto (*Il tempo dell'inizio*, 1974). I suoi film esplorano in particolare l'intreccio tra ritualità pagana e cattolicesimo nell'Italia del Sud, la fatica e la dignità del lavoro, la fragilità dell'uomo soggiogato dalla forza di eventi che non può controllare. Di Gianni si pone senza pregiudizi di fronte al reale, lasciando che la denuncia sgorgi dall'evidenza delle immagini e non sia imposta da sentenze appiccate dall'esterno, riuscendo al tempo stesso a imprimere alle sue opere una spiccatissi-

ma personalità d'autore, che non dimentica le lezioni della cultura mitteleuropea, del cinema fantastico, della scuola sovietica e dell'espressionismo tedesco. I suoi due cortometraggi d'esordio (*Magia lucana* e *Nascita e morte nel Meridione*), realizzati con la consulenza del celebre antropologo Ernesto de Martino, riescono ancora oggi a colpirci con potenza inusuale, portandoci in un Sud che pare dimenticato da dio e dagli uomini. *Grazia e numeri* ci fa scoprire l'anima profondamente magica che

si aggira per ogni vicolo di Napoli. *Il culto delle pietre* ci fa entrare nelle grotte di Raiano, nella Marsica, dove si celebra un rituale che si perde nella notte dei tempi. *Nascita di un culto* documenta l'incredibile vicenda di Giuseppina Gonnella, che, in provincia di Salerno, veniva ogni giorno posseduta dallo spirito del nipote defunto, e divenne la sacerdotessa di affollatissime manifestazioni di fanatismo religioso.

Andrea Meneghelli

If we were to admit that the ethnographic documentary is a film genre, Luigi Di Gianni would be one of its leading international exponents. Throughout a long career that took off in the late 50s and is no way near its end, Di Gianni filmed over sixty documentaries, Tv series, experimental shorts, and one feature length movie hard to classify among Italian films but worth being rescreened today (Il tempo dell'inizio, 1974). His films explore the ties between pagan rituals and Catholic traditions in Southern Italy, the difficulty and dignity of work, the fragility of the humans when

faced with events beyond their control. Di Gianni does not judge what he sees; he lets the images speak for themselves instead of allowing them to be determined by external judgments. At the same time, his work is marked by his own directorial personality, the culture of Mitteleuropa, fantasy films, the Soviet school and German expressionism. His two debut shorts (Magia lucana and Nascita e morte nel Meridione), created with the help of the famous anthropologist Ernesto de Martino, are to this day striking with their unusual power, transporting us to the South forgotten by god and men. Grazia e numeri shows us the magic that can be found in every corner of Naples. Il culto delle pietre takes us to the Raiano caverns, in Marsica, to watch an ancient ritual by night. Nascita di un culto documents the incredible story of Giuseppina Gonnella from Salerno, who was possessed by the spirit of her dead grandson and became the priestess of crowded events of religious fanaticism.

Andrea Meneghelli



Magia lucana

MAGIA LUCANA

Italia, 1958 Regia: Luigi Di Gianni

■ Sog., Scen.: Luigi Di Gianni, Romano Calisi. F.: Claudio Racca. Mo.: Maria Rosada. Consulenza scientifica: Ernesto de Martino ■ 35mm. D.: 18'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

NASCITA E MORTE NEL MERIDIONE (S. CATALDO)

Italia, 1958 Regia: Luigi Di Gianni

■ Sog.: Luigi Di Gianni. Scen.: Romano Calisi. F.: Nino Cristiani. Mo.: Franca Gabriani. Mu.: Daniele Paris. Consulenza scientifica: Ernesto de Martino ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

GRAZIA E NUMERI

Italia, 1962 Regia: Luigi Di Gianni

■ Sog.: Luigi Di Gianni. F.: Giuseppe De Mitri. Mo.: Renato May. Mu.: Domenico Guacero ■ 35mm. D.: 15'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

IL CULTO DELLE PIETRE

Italia, 1967 Regia: Luigi Di Gianni

■ Scen.: Annabella Rossi. F.: Mario Carbone. Mo.: Giuliana Bettoja. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Egle Cinematografica ■ 35mm. D.: 18'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

NASCITA DI UN CULTO

Italia, 1968 Regia: Luigi Di Gianni

■ Scen.: Annabella Rossi. F.: Maurizio Salvatori. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Egle Cinematografica ■ 35mm. D.: 17'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I FILM DI CECILIA MANGINI FILMS BY CECILIA MANGINI

Guardando i documentari di Cecilia Mangini si ha l'impressione che ciò che davvero si vuole mostrare sia il futuro. Un futuro nel quale finalmente ci siamo sbarazzati di tutte le storture, le ipocrisie, gli sfruttamenti, le brutture del mondo in cui viviamo. O nel quale, perlomeno, la vita sia un poco migliore. "Il documentario – dice – è strumento di speranza". Non che il suo cinema sia improntato a un beato ottimismo, anzi: dove c'è da denunciare, l'attacco è inflessibile e sempre impeccabilmente circostanziato. Fatte queste premesse, appare quasi inevitabile che uno dei bersagli privilegiati del suo cinema sia la gioventù. Lo dimostra esemplarmente l'ultimo (e bellissimo) lavoro da lei diretto, *La briglia sul collo*: una sorta di reportage su un bambino di borgata di sette anni, che con brutto termine oggi in voga potremmo chiamare disfunzionale. La scuola si attiva per 'riadattarlo'. Ma in nome di quale società dovremmo sforzarci di farlo rientrare nel gregge? Parlando di ragazzi di borgata, uno dei riferimenti imprescindibili è senz'altro Pier Paolo Pasolini. Il quale, infatti, contribuisce alla realizzazione di *Ignoti alla città* e *La canta della marane* con la stesura di due testi di inconfondibile densità. Il disprezzo per le istituzioni, qui, serve ai ragazzi come strumento di autodifesa, e le acquitrinose 'marane' diventano il rifugio da cui espellere quel mondo che li rifiuta. *Tommaso*, invece, coltiva altri sogni: trovare un impiego e comprarsi una moto veloce, in una Brindisi dominata dal *moloch* dello stabilimento petrolchimico. Siccome non c'è futuro senza tradizione popolare (e siccome si tratta di un capolavoro), proponiamo nella nostra selezione anche *Stendali*, documentazione unica dell'antichissimo pianto funebre in lingua grika del Salento. Infine, *V. & V.* strizza l'occhio al cinema d'autore militante rovesciandolo dall'interno con sorprendente intelligenza. La regia è di Lino Del Fra, il compagno di una vita di Cecilia, ai cui film lei ha sempre collaborato da vicino, anche se nei crediti non compare.

Andrea Meneghelli



Tommaso

When watching Cecilia Mangini's documentaries, we have the impression that everything we see is supposed to represent the future. A better future, a future in which hypocrisy, exploitation, all of the ugly things that inhabit this world do not exist. Or, at least, a future in which life is a little easier. "Documentaries – she says – are an instrument of hope". This does not mean that her work is plain optimistic, on the contrary: if something needs to be exposed there is no measure, no detail is left out. This said, her main target is the young. Her last (and beautiful) work, La briglia sul collo, is the perfect example: a kind of reportage on a seven-year-old kid who is dysfunctional, to use an ugly term in fashion today. The school wants to help him adjust. Adjust to what kind of society, one may ask? A great point of reference on the matter is, of course, Pier Paolo Pasolini. He, in fact, contributed to the making of Ignoti alla città and La canta della marane with two long texts. Scorning the institutions is these kids defense mechanism, and the boggy 'marane' their refuge from the world that treats them as outsiders.

Tommaso cultivates other dreams: finding a job, buying himself a scooter, living in Brindisi, a city dominated by the moloch of the oil chemical plant. Since there is no future without popular traditions (and since this is a masterpiece) we are also including Stendali, a unique documentary on the traditional dirge in Griko, an ancient language of Salento. To end, V. & V. pays homage to militant auteur cinema, turning it inside out with surprising intelligence. The film was directed by Lino Del Fra, Cecilia's life companion: she always collaborated to his work, uncredited.

Andrea Meneghelli

IGNOTI ALLA CITTÀ

Italia, 1958 Regia: Cecilia Mangini

■ Scen.: Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini. F.: Mario Volpi. Mo.: Renato May. Mu.: Massimo Pradella. Prod.: A. Carella ■ Digibeta. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

STENDALI (SUONANO ANCORA)

Italia, 1960 Regia: Cecilia Mangini

■ Scen.: Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini. F.: Giuseppe De Mitri. Mo.: Renato May. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Vette Film Italia ■ Digibeta. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LA CANTA DELLE MARANE

Italia, 1962 Regia: Cecilia Mangini

■ Scen.: Pier Paolo Pasolini. F.: Luigi Sgambati. Mo.: Renato May. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Giorgio Patara ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione

italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

TOMMASO

Italia, 1965 Regia: Cecilia Mangini

■ F.: Giuseppe Pinori. Mo.: Rosa Sala [Silvano Agosti]. Mu.: Egisto Macchi ■ Digibeta. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LA BRIGLIA SUL COLLO

Italia, 1972 Regia: Cecilia Mangini

■ F.: Eugenio Bentivoglio. Mo.: Giuseppe Giacobino. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Nuovi Schermi ■ Digibeta. D.: 15'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

V. & V.

Italia, 1973 Regia: Lino Del Fra

■ F.: Eugenio Bentivoglio. Mo.: Giuseppe Giacobino. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Nuovi Schermi ■ Digibeta. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I FILM DI ELIO PICCON FILMS BY ELIO PICCON

Uno degli autori più incomprensibilmente ignorati del frastagliato panorama cinematografico italiano si chiama Elio Piccon. Possiamo comprendere che, all'uscita di *L'antimiracolo*, il pubblico (e la critica, per non parlar della censura) potesse digerire malvolentieri un'opera così straziante, sublime, crudele e personale. Ora, però, crediamo sia tempo di metter fine a questa colpevole amnesia. Per realizzare *L'antimiracolo* Piccon, nato a Bordighera, si trasferisce nel Gargano, sulla laguna di Lesina, senza uno straccio di soggetto e sceneggiatura, e vive lì tre mesi prima di girare un metro di pellicola. Sceglie interpreti non professionisti, li fa parlare nella loro lingua, li filma nel loro mondo. Praticamente senza troupe, arriva a girare, in un anno di lavoro, ventimila metri di pellicola. Il risultato è deflagrante. C'è un accenno di narrazione, la storia di due fratelli: uno che, secondo tradizione, affonda nella laguna per strappare l'erbaccia che rende impossibile la pesca delle anguille; l'altro che, con spirito tragicamente donchisciottesco, scarica indefessamente secchi di terra nell'acqua per conquistarsi un campo coltivabile. Ma parlare di cinema di finzione e opporlo al cinema documentario, in questo caso, non ha senso. Resta, assai più del racconto, la poten-

za e la verità implacabile di un mondo scomparso, che tornerà, pochi anni dopo, in una serie di cortometraggi altrettanto belli, anch'essi ambientati in Puglia, che riprendono varie schegge disseminate di *L'antimiracolo*.

La riscoperta di Piccon passa anche attraverso uno dei suoi primissimi film, altro oggetto 'strano' nella storia del cinema nazionale. *Tre tempi di cinema astratto* col documentario non ha niente a che spartire: realizzato in collaborazione con Mario Verdone, è una sorta di sinfonia di linee, forme e colori che inseguono irrequieti una partitura di Roman Vlad. Tassello troppo poco noto nelle vicende avventurose del cinema sperimentale italiano, che qui proponiamo in un nuovissimo restauro digitale.

Andrea Meneghelli

Elio Piccon is one of the most inexplicably overlooked Italian filmmakers. We can understand why when L'antimiracolo was released the public (and critics as well as censors) was not ready to welcome such an excruciating, sublime, cruel, and personal movie. Now is the time, however, to do something about this loss of memory. To make L'antimiracolo Piccon, born in Bordighera, moved to Gargano on Lake

Lesina without a subject or a script and stayed there for three months before starting to shoot. He hired non-professional actors, let them use their language, and filmed them in their world. He managed to shoot 20,000 meters of film in a year without a crew. The result is mind blowing. There is a loose narrative, the story of two brothers: one of them dives to pull up the weeds that hamper eel fishing; the other one is more of a Don Quixote who keeps trying to create arable land by dumping earth into the water. To compare fiction with documentaries does not make sense. What remains is not the narrative per se but the authenticity of a bygone world that will return a few years later in a series of breathtaking shorts set in Puglia inspired by elements of L'antimiracolo.

The rediscovery of Piccon also includes one of his first films, another 'strange' item of Italian cinema. Tre tempi di cinema astratto has nothing to do with the documentary genre: made in collaboration with Mario Verdone, it is a symphony of shapes and colors to the tune of music by Roman Vlad. An almost unknown work of Italian experimental cinema screened here with a new digitally restored copy.

Andrea Meneghelli

TRE TEMPI DI CINEMA ASTRATTO

Italia, 1951 Regia: Elio Piccon

■ Op.: Ruggero Faido. Mu.: Roman Vlad. Prod.: Piccon Film ■ HD Cam. D.: 6'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato positiva depositata da Natalia Piccon presso la Cineteca di Bologna / Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory. The restoration is based on a 35mm nitrate print deposited by Natalia Piccon at Cineteca di Bologna

L'ANTIMIRACOLO

Italia, 1965 Regia: Elio Piccon

■ Sog., Scen., F. e Mo.: Elio Piccon. Mu.: Carlo Rustichelli. Prod.: Lux Film, Ultra Film - Sicilia Cinematografica, Vides Cinematografica ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna



L'antimiracolo

I FILM DI FLORESTANO VANCINI FILMS BY FLORESTANO VANCINI

Porre l'attenzione sull'attività documentaristica di Florestano Vancini significa sottolineare un momento importante della storia del documentario italiano e di uno dei suoi principali protagonisti. Intorno al 1950 vi fu una generazione di autori (successiva a quella di Michelangelo Antonioni, cui si doveva, nel periodo 1940-50, il rinnovamento del documentario) che diede impulso e vigore al settore, dando prova concreta di serietà. Fra il gruppo di documentaristi operanti negli anni Cinquanta, un posto di rilievo lo occupa, appunto, Vancini. Tra il 1949 e il 1959 ha girato trentasei documentari, di cui una quindicina su Ferrara e provincia. Molti aspetti del delta del Po e delle lotte di quegli anni sono espressi con quello stile neorealistico che Vancini aveva assimilato dopo la lezione di *Ossessione*. Vancini, sedicenne, assistette ad alcune riprese effettuate da Visconti a Ferrara e

sugli argini del Po vicino a Pontelagoscuro, dove si recava in bicicletta: un'esperienza che gli aveva fatto respirare l'aria del set inducendolo a diventare prima critico cinematografico e poi regista di documentari. Tra i suoi primissimi lavori figurano *Uomini della pianura* (1950) e *Alluvione*, girati in seguito alla tragica esondazione del Reno, firmati assieme ad Adolfo Baruffi e con la fotografia di Antonio Sturla, che può essere considerato il pioniere del cinema ferrarese. Con Baruffi, Vancini realizzò anche *Pomposa* (1950) e *Camionisti*, un documentario, quest'ultimo, che si considerava perduto e che adesso è stato recuperato dalla Cineteca di Bologna. Tra i documentari sul delta del Po, particolare attenzione da parte della critica fu data a *Tre canne un soldo*, in cui Vancini si cimenta egregiamente col colore. Segnaliamo, per inciso, che questo documentario, insieme

a *Uomini della palude* (1953), ispirò il regista Mario Soldati nella scelta dell'ambientazione per il suo *La donna del fiume* (1954). Tra i più importanti documentari di Vancini anche *Teatro minimo* con il commento parlato di Giorgio Bassani, su una compagnia teatrale di dilettanti operanti della zona nel delta padano. Per la sua attività documentaristica, Vancini si è mosso comunque in tutta Italia. Un esempio significativo è costituito da *Portatrici di pietre*, girato sulla costa tirrenica della Sicilia. Testimonia una condizione umana e sociale, aspetto importante in tutte le opere del Vancini documentarista, il cui intento era di andare alla ricerca della realtà italiana. Lasciandoci così documenti importanti per lo studio della nostra storia.

Paolo Micalizzi

Watching Florestano Vancini's documentaries means focusing on a very significant moment in the history of Italian documentaries and on one of its main protagonists. During the 1950s there was a generation of filmmakers (following that of Michelangelo Antonioni, whom we should thank for giving new life to documentaries in the 1940s-50s) that provided the sector with fresh vigor and serious work. Vancini had a place of relevance among the documentary makers of the 1950s. Between 1949 and 1959, he filmed 36 documentaries, 15 of them on Ferrara and its provinces. Many aspects of the Po River and the struggles that took place during those years are shown through Vancini's neorealistic style, one he perfected in *Ossessione*. At the age of sixteen Vancini assisted Visconti while he was filming in Ferrara and along the Po's embankments, near Pontelagoscuro, and showed up on the set with his bike: a first experience that made him first want to become a film critic and then a documentary maker. Among his first works are *Uomini della pianura* (1950) and *Alluvione*, filmed after the tragic flooding of the Reno, made in collaboration with Adolfo Baruffi and with photography by Antonio Sturla, the pioneer of cinema in Ferrara. Together with Baruffi, Vancini filmed *Pomposa* (1950) and *Camionisti*, a documentary that was lost and afterwards found by the Cineteca di Bologna. Among his documentaries on the Po delta, critics paid close attention to *Tre canne un soldo*, which demonstrates Vancini's skill with color. We would like to point out that this documentary and *Uomini della palude* (1953) later inspired director Mario Soldati for the setting of *La donna del fiume* (1954). Vancini's most important documentaries also include *Teatro minimo*, with a voiceover by Giorgio Bassani, the story of an amateur theater company that performed plays in the Po delta area. Vancini traveled all over Italy to shoot his documentaries. An example of this is *Portatrici di pietre*, shot along Sicily's Tyrrhenian coast. This film bears witness to a human social condition, an important element of all documentaries by Vancini, whose mission was to uncover the realities of Italy. Important documents of his history for us to study today.

Paolo Micalizzi

ALLUVIONE

Italia, 1950 Regia: Florestano Vancini, Adolfo Baruffi

■ Scen.: Vittorio Passerini. F.: Antonio Sturla. Prod.: Este Film ■ Digibeta. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

CAMIONISTI

Italia, 1950 Regia: Florestano Vancini, Adolfo Baruffi

■ Scen.: Aggeo Savioli. F.: Antonio Sturla. Mu.: Teo Usulli. Prod.: Este Film ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

PORTATRICI DI PIETRE

Italia, 1952 Regia: Florestano Vancini

■ Sog.: Basilio Franchina. Scen.: Mario Bernardo. F.: Carlo Di Palma. Mu.: Franco Rajola. Prod.: Faretra Film ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

TRE CANNE UN SOLDO

Italia, 1954 Regia: Florestano Vancini

■ Scen.: Gerardo Guerrieri. F.: Antonio Sturla. Mu.: Benedetto Ghiglia. Prod.: Este Film ■ 35mm. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

SOLLEONE

Italia, 1954 Regia: Florestano Vancini

■ F.: Anton Giulio Borghesi. Mu.: Benedetto Ghiglia. Prod.: Erre Gi Prod. Cinematografiche ■ 35mm, D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

TEATRO MINIMO

Italia, 1957 Regia: Florestano Vancini

■ Scen.: Giorgio Bassani. F.: Carlo Di Palma. Mu.: Franco Rajola. Prod.: A.M.Z. ■ 35mm. D.: 14'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale



Camionisti

MARIO RUSPOLI, PRINCIPE DELLE BALENE E ALTRE RARITÀ

MARIO RUSPOLI, PRINCE OF WHALES AND OTHER RARITIES

A cura di / Curated by **Florence Dauman**

Grande dimenticato della storia del cinema documentario, Mario Ruspoli ne rappresenta, invece, una figura essenziale. Discendente da una famiglia principesca italiana del XIV secolo, è uno dei rari Ruspoli a lavorare per vivere. Il suo produttore e amico, Anatole Dauman, gli dedica un capitolo della propria autobiografia: “Col mio condiscipolo Mario, seguivamo i corsi a Montjoie, più attratti dall’ebbrezza delle nevi che dal fascino dello studio. La sua indole inventiva traspariva sotto la facondia per la quale si distingueva all’interno del nostro gruppo” (Anatole Dauman, *Souvenir-Écran*, Jacques Gerber 1989). Aggiunge: “Secondo Chris Marker, Mario era un Pico della Mirandola, tanto era vasta la sua cultura e straordinaria la sua conoscenza delle lingue”. Collezionista di trabiccoli, appassionato di entomologia e anche Reggente del Collège de ‘Pataphysique en Physétérocratie, “conduceva una doppia esistenza, la propria e quella della sua passione del momento” (Jean Raspail).

Georges Sadoul lo riconobbe come “un maestro del *cinéma vérité*, che usava la macchina da presa vivente con efficacia e modestia”. È nel 1958 che le sue conferenze per l’organizzazione *Connaissance du Monde*, portano Ruspoli a realizzare il suo primo cortometraggio per il cinema, *Les Hommes de la baleine*, sulla caccia al cetaceo da parte degli ultimi arpionatori delle Azzorre.

Questo film mostra già le premesse del cinema diretto, con un’etica paragonabile a quella di Vertov o Rouquier (*Farrebique*). Nel 1961 Ruspoli adotta una parte del cast tecnico utilizzato da Rouch e Morin per *Chronique d’un été* e il prototipo della macchina da presa Coutant accompagnata dal magnetofono Nagra. Con questi mezzi, gira nella Lozère con Michel Brault tre cortometraggi che segnano una svolta nella storia del cinema documentario: *Les Inconnus de la Terre*, *Regard sur la folie* e *La Fête prisonnière*. Nel 1963, in un rapporto scritto per l’Unesco che promuove la creazione di un “gruppo sincrono cinematografico leggero”, Ruspoli lancia un autentico manifesto del cinema diretto: “È evidente, e in questo è insito un grave pericolo, che a partire da elementi reali si può architettare ogni sorta di menzogna, in una parola tradire sia la materia che i personaggi filmati. [...] Le inchieste del cinema diretto, infine, non devono servire a raggiungere delle conclusioni o fornire delle prove, ma a esporre i fatti; ad analizzare e a informare il pubblico, a renderlo consapevole dei problemi umani e sociali a cui devono essere apportate delle soluzioni”.

Anatole Dauman disse di lui: “Il principe aveva perso un occhio in gioventù. L’occhio buono, al servizio del cinema diretto, si era posato su quegli uomini che giudicava più distanti dai comuni mortali: i cacciatori di balene, i dimenticati della terra, i reietti dei manicomi e, alla fine, gli uomini delle caverne”.

Florence Dauman

One of the great forgotten names of documentary-making, Mario Ruspoli is, on the contrary, a fundamental figure of documentary film history. The descendent of a noble Italian family that dates back to the 14th century, Mario was one of the few Ruspolis who worked for a living. His producer and friend, Anatole Dauman, included a chapter on Ruspoli in his autobiography: “Mario and I studied at Montjoie together, more attracted to the poetry of the snow than the charm of studying. His inventive personality shone through the eloquence that differentiated him from our group” (Anatole Dauman, *Souvenir-écran*, Jacques Gerber, 1989). And he added: “According to Chris Marker, Mario was a Pico della Mirandola, with a vast cultural education and an extraordinary knowledge of languages”. A collector of contraptions, a passion for entomology, and also a Regent of Collège de ‘Pataphysique en Physétérocratie, “he led a double life, his own and whatever his passion was at the moment” (Jean Raspail).

Georges Sadoul acknowledged him as “a master of *cinéma vérité*, who used the living camera effectively and prudently”. It was in 1958 that Ruspoli’s conferences for *Connaissance du Monde* led him to making his first short feature for the movie theater, *Les Hommes de la baleine* about whale hunting by the last harpooners of the Azores. This film contains the foundations of direct cinema, with an ethical perspective similar to Vertov or Rouquier (*Farrebique*). In 1961 Ruspoli took part of the crew of the film *Chronique d’un été*, which Rouch and Morin had just completed, the prototype of the Coutant camera, and a Nagra tape recorder. With these means he and Michel Brault shot three shorts in Lozère that were a turning point in the history of documentary film: *Les Inconnus de la Terre*, *Regard sur la folie*, and *La Fête prisonnière*. In 1963, in a written report for the Unesco for the creation of a “lightweight synchronous film group”, Ruspoli sketched out an authentic direct cinema manifesto: “It is evident that, and therein lies an inherent danger, elements of reality can be used to build a kind of lie, one word can betray the issue and the people filmed. This is a fundamental problem for direct cinema, which arises at the beginning of the project, continues through filming, and becomes even riskier during editing. [...] The investigations of direct cinema, in short, should expose facts rather than making conclusions about or proving them; to analyze and to inform the public, to make audiences aware of human and social problems that demand solutions”.

Anatole Dauman said of him: “The Prince had been enucleated in his youth. His one good eye, in the service of direct cinema, had been directed towards the people he judged to be furthest away from the ordinary, such as whale hunters, foresaken peasants, asylum outcasts, and finally, cavemen”.

Florence Dauman

LES HOMMES DE LA BALEINE

Francia, 1956 Regia: Mario Ruspoli

■ F.: Jacques Soulaire, Mario Ruspoli. Mo.: Henri Colpi, Jasmine Chasney. Mu.: Gilbert Rouget. Commento di Jacopo Berenizi [Chris Marker] interpretato da Gilles Quéant. Prod.: Argos Films ■ HD Cam. D.: 26'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

“*Les Hommes de la baleine*, girato più o meno nello stesso periodo in cui John Huston filmava *Moby Dick*, priva delle sue ultime scusanti il film americano” (Eric Rohmer). È “un documentario di straordinario interesse: questo film ci rivela che in alcune isole delle Azzorre si pratica ancora ai nostri giorni la caccia al capodoglio con l’arpione in mano come ai bei tempi di *Moby Dick*” (André Bazin). “Mentre Mario si trovava all’estero nell’esercizio delle sue funzioni di ‘giramanovella’ per *Connaissance du Monde*, Henri Colpi montava il cortometraggio tratto dal film-conferenza e Marker ne scriveva il commento. Al suo ritorno, Mario trovò un film terminato, la cui ispirazione non sembrava corrispondere per niente alla sua [...] ma Mario, da buon principe, in seguito se ne mostrò soddisfatto, dato che la critica aveva applaudito questa collaborazione” (Anatole Dauman in *Souvenir-écran*). Sulla linea di Flaherty, Ruspoli era riuscito a far vivere “la più grande morte del mondo” agli spettatori attraverso il cinema. Rohmer scriverà: “Alla suspense, canonica nei film di finzione, si sostituisce un sentimento d’insicurezza ispirato dall’instabilità stessa della macchina da presa e i suoi bruschi *décadrage* quando la bestia si avventa sulla fragile imbarcazione. Non meno che l’audacia del cameraman, dobbiamo ammirare l’intelligenza con cui sono costantemente inanellate le immagini scelte”.

“*Les Hommes de la baleine*, shot around the same time John Huston was filming *Moby Dick*, robs the American movie of its justifications” (Eric Rohmer). It is “a documentary of extraordinary interest: this film shows us that in a few of the Azores islands whale hunting with a harpoon is still practiced today like it was in the times of *Moby Dick*” (André Bazin). “While Mario was abroad in his

role as ‘crank turner’ for *Connaissance du Monde*, Henri Colpi was editing the short of the film-conference and Marker was writing the commentary for it. On his return, Mario found the film complete, the inspiration of which did not seem to correspond at all with his [...] but Mario, the good prince he was, demonstrated his satisfaction afterwards since the critics had applauded this partnership” (Anatole Dauman in *Souvenir-écran*). Quoting Flaherty, Ruspoli was able to make viewers live “the greatest death on earth” through film. Rohmer wrote: “The standard suspense of fictional films is replaced with a sense of insecurity created by the unsteadiness of the camera and its abrupt *décadrage* when the beast hurls against the fragile boat. We must admire the audacity of the cameraman and the intelligent framing of the images chosen”.

LES INCONNUS DE LA TERRE

Francia, 1961 Regia: Mario Ruspoli

■ T.it.: *Gli sconosciuti della terra*. F.: Michel Brault, Quinto Albicocco, Roger Morillere. Commento di Michel Zeraffa interpretato da Gilles Quéant. Mo.: Jean Ravel, Lucienne Barthélémy. Su.: Danièle Tessier. Int.: Michel Zeraffa. Prod.: Argos Films ■ HD Cam. D.: 35'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

Durante un viaggio del generale De Gaulle nella Lozère nel 1961, egli dichiarò davanti alla miseria di quella regione sottosviluppata: “Aiutatevi che il Cielo vi aiuterà”. Poco tempo dopo, Mario Ruspoli, attaccato a questa terra per la presenza di uno zio parlamentare progressista, diede voce ai contadini dei calcari. Ruspoli ci presenta questa regione come il deserto della Francia, “crateri, calcari, caverne, la Lozère: il più affascinante dei paesi desolati, ammirevole in cartolina, come tutti gli inferni congelati. Su questa terra vana, popolata ma non abitata, si è radicato un pugno di uomini”. Questi sconosciuti della terra, sono i contadini poveri “troppo miserabili per essere romantici, e dato che comunque sono dei proprietari, non hanno il prestigio politico del proletariato” (Roland Barthes).

“Mario Ruspoli ha colto la voce delle cam-

pagne abbandonate. Con le loro stesse parole, con i loro volti e i loro gesti silenziosi, ha fatto parlare i diseredati di Francia” (Simone de Beauvoir). Questi contadini espongono i loro dubbi, le loro difficoltà e le loro attese riguardo alle decisioni governative. Contastin, l’istitutore Gazo, la famiglia Beaufile, tre fratelli e un contadino, testimoniano le vestigia della loro esistenza sotto lo sguardo attento del prototipo della macchina da presa rivoluzionaria Coutant, madre del *cinéma vérité*. Sostenuto dal *savoir-faire* di Michel Brault, “dei contadini che non hanno mai visto un film possono parlare direttamente attraverso il cinema, come se accadesse tutti i giorni” (Georges Sadoul).

During a trip to Lozère in 1961, General De Gaulle declared “Help each other so that Heaven will help you” when faced with the misery of this underdeveloped region. Shortly thereafter, Mario Ruspoli, who was attached to the region because of an uncle, a leftist member of the Parliament, gave voice to the limestone farmers. Ruspoli presents the region as the desert of France, “craters, limestone, caves, the Lozère: the most fascinating desolate land, magnificent on a postcard, like any frozen hell. On this fruitless land, peopled but not inhabited, a handful of men have put down roots”. These unknown figures are the poor farmers “too miserable to be romantic, and since they are land owners they lack the political prestige of the proletariat” (Roland Barthes).

“Mario Ruspoli captured the voice of the abandoned countryside. With their words, their faces, and their silent gestures, he gave voice to France’s underdogs” (Simone de Beauvoir). The farmers present their doubts, difficulties, and expectations regarding government decisions. Contastin, the tutor Gazo, the Beaufile family, three brothers, and a man who tills the earth narrate the remains of their existence captured by the prototype of the revolutionary Coutant camera, the mother of *cinéma vérité*. With the *savoir-faire* of Michel Brault, “farmers who have never seen a film speak directly through film, as if it happened every day” (Georges Sadoul).

REGARD SUR LA FOLIE LA FÊTE PRISONNIÈRE

Francia, 1961 Regia: Mario Ruspoli

■ T. int.: *Looking at Madness - A Party Imprisoned*. F.: Michel Brault, Quinto Albicocco, Roger Morillere. Commento di Antonin Artaud interpretato da Michel Bouquet. Mo.: Henri Lanoe, Jacqueline Meppiel, Henri Colpi. Su.: Danièle Tessier. Prod.: Argos films ■ HD Cam. D.: 53'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

Nel 1961, sulla falsariga di *Les Inconnus de la terre*, Ruspoli realizza altri due film altrettanto emblematici di quello che definirà il 'cinema diretto', *Regard sur la folie* e *La Fête prisonnière*. Durante un'intervista, spiegherà: "Quando ho messo in piedi questa storia, il cui titolo iniziale era *Toi l'Auvergnat* (e che diventerà *Les Inconnus de la terre*), volevo solamente fare un film sui contadini. Poi mi sono accorto che nella Lozère troppi contadini finivano all'ospedale psichiatrico, ho voluto seguire questi casi; ciò si integrava ai miei studi sociologici... etnografici anche, dato che non vedo perché si dovrebbe riservare il termine di 'etnografia' alle popolazioni lontane. Lì si sarebbe dovuti chiamare alienati della terra" (da un'intervista di Nicole Zand su "Le Monde", 20 settembre 1962). Studiando le conseguenze della desertificazione della Lozère, Ruspoli ha scoperto l'ospedale psichiatrico di Saint-Alban diretto dal dottor Tosquelles, i cui metodi pionieristici hanno partecipato in notevole misura allo sviluppo della psichiatria istituzionale. La macchina da presa Coutant, sempre sulla spalla di Michel Brault, ci offre con abilità ed empatia immagini fino ad allora inedite dell'universo manicomiale. Jean-Paul Sartre dichiarerà che *Regard sur la folie* "non è un documentario; ci invita con immagini ammirevoli a fare esperienza per la prima volta della malattia mentale; in tutto ciò che essa possiede di così vicino e di così lontano ci fa comprendere allo stesso tempo che gli uomini non sono tutti pazzi, ma che tutti i pazzi sono uomini".

In 1961 Ruspoli made two other films along the lines of Les Inconnus de la terre that were just as emblematic of his 'direct cinema', Regard sur la folie and La Fête prisonnière. In an interview



Les Inconnus de la terre

he said: "When I put together this story, originally titled Toi l'Auvergnat (which would become Les Inconnus de la terre), I just wanted to make a film about farmers. I then realized that in Lozère too many farmers ended up at the psychiatric hospital, and I wanted to follow their stories; these melded with my sociological studies... ethnographic as well, because I don't see why the term ethnography should only be used for exotic populations. They should have been called the estranged of the earth" (from an interview with Nicole Zand for "Le Monde", September 20, 1962). While studying the consequences of the desertification of Lozère, Ruspoli discovered the psychiatric hospital of Saint-Alban run by Doctor Tosquelles, whose pioneering methods contributed significantly to the development of institutional psychiatry. The Coutant camera, once again on the shoulder of Michel Brault, captured images of the mental asylum world with an ability and empathy that had not been seen before. Jean-Paul Sartre went on to say that Regard sur la folie "is not a documentary; it invites us with impressive images to experience mental illness for the first time; everything that it contains that is so close and so far away helps us understand at the same time that the men are not insane but that all the insane are men".

LE DERNIER VERRE

Francia, 1964 Regia: Mario Ruspoli

■ F.: Etienne Becker, Denis Clerval. Mo.: Eva Zora. Su.: René Levert. Prod.: Les Films Armorial ■ HD Cam. D.: 28'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

Dirigendo sempre la sua macchina da presa verso gli esclusi, Ruspoli dona la parola a coloro che non ce l'hanno. Questa volta è l'emozionante confessione di un alcolizzato durante una nuova cura disintossicante a testimoniare le aspirazioni e il talento dell'autore. Nel rapporto scritto per l'Unesco, spiega: "Farsi dimenticare, appartenere al paesaggio, confondersi con la folla, è un'attitudine fondamentale per il cineasta che cerca di avvicinarsi alla realtà. Deve abbandonare ogni elemento appariscente della personalità, ogni dettaglio che lo farebbe notare. I tecnici del cinema diretto sono anche degli psicologi e la loro attitudine di dissimulazione necessita una conoscenza profonda del comportamento umano legata alla passione della sua analisi". Attraverso questo personaggio ai bordi dell'abisso si ritrovano diverse tematiche che hanno percorso la vita di Mario Ruspoli, come la musica e l'alcol. Da notare

che le confidenze più personali del paziente sono in voce off e che i suoi dolorosi ricordi fanno eco ai versi strazianti della poesia di Antonin Artaud all'inizio di *Regard sur la folie*.

Aiming his camera once again at the excluded, Ruspoli gives voice to those who have not been heard. This time it is the emotional confession of an alcoholic while undergoing a new detoxification treatment that demonstrates the aspirations and talent of the filmmaker. In his report for Unesco, he explains: "To be forgotten, become part of the landscape, be lost in the crowd is fundamental for a filmmaker who wants to get close to reality. He must let go of the conspicuous qualities of his personality, of any detail that would make him noticed. Direct cinema filmmakers are also psychologists, and their ability to disappear requires deep knowledge of human behavior and a passion for its analysis".

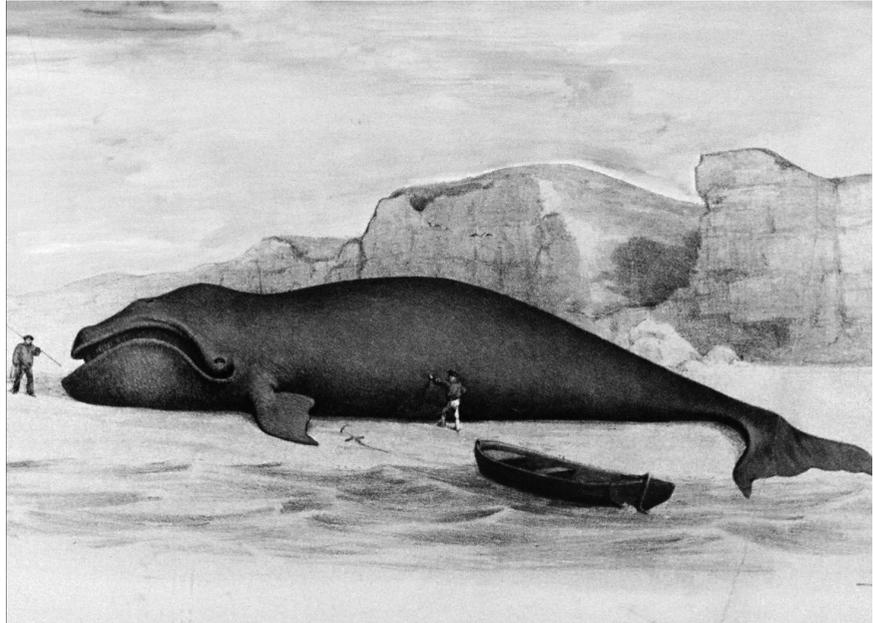
*This character on the edge of an abyss embodies many of the themes that have spanned Mario Ruspoli's life, such as music and alcohol. The patient's most personal secrets are off camera and his painful recollections echo the heartbreaking poetry of Antonin Artaud's text at the beginning of *Regard sur la folie*.*

VIVE LA BALEINE

Francia, 1972 Regia: Mario Ruspoli, Chris Marker

Mo.: Chris Marker. Su.: Chris Marker. Mu.: Lalan. Voci: Casamayor, Valerie Mayoux. Prod.: Argos Films ■ HD Cam. D.: 17'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

Sotto questo semplice titolo, gli autori propongono un elogio della balena e un monito contro la sua imminente estinzione in caso di prosecuzione del suo massacro su scala industriale. Attraverso questo simbolo simpatico, si può evidentemente leggere il destino del pianeta stesso, a cui la balena somiglia per la sua densità, la sua rotondità e le minacce che su di essa pesano. All'equilibrio di una caccia condotta a misura d'uomo, giustificata dalle necessità di un'economia di sussistenza e svolta nei limiti di una sorta di



Vive la baleine

artigianato (e inoltre lasciando – è un punto di vista morale, ma la morale è talvolta l'ombra portata dalla necessità – una qualche chance alla balena stessa) hanno fatto seguito la caccia industriale, con il cannone lancia-arpioni, “bomba atomica delle balene” e le enormi navi-fabbriche giapponesi e sovietiche. Il risultato è, per esempio, l'ecatombe delle balene azzurre. Il commento di Chris Marker, tinto d'ironia e lirismo, ci mette in guardia contro la follia espansionista della nostra società industriale, denunciando la minaccia rappresentata dall'industria della caccia alla balena che ha perduto le sue giustificazioni economiche, e la cui finalità consiste nel perpetuare se stessa.

Avversari complementari dalla notte dei tempi, l'uomo e la balena, passata una certa soglia, si ritrovano solidali, e uccidere l'una comincia a mettere l'altro in pericolo, così “ogni balena che muore ci trasmette, come una profezia, l'immagine della nostra propria morte” (Chris Marker).

With this simple title, the filmmakers sing the praises of the whale and warn against its imminent extinction if wide scale slaughter of the animal continues. This charming symbol provides a means for reading the fate of our planet, which the

whale resembles for its density, roundness, and the threats surrounding it. The sustainability of an old form of whale hunting justified by the needs of a subsistence economy (and – though a moral point of view, but morality is at times the shadow cast by necessity – giving the animal itself a chance) was followed by industrial whale hunting with harpoon cannons, “the atomic bomb for whales”, and huge Japanese and Soviet ship-factories. This resulted in, for example, the mass slaughter of the blue whale.

Chris Marker's commentary, tinged with irony and lyricism, warns us against the wild expansionism of our industrial society and denounces the threat created by a whale hunting industry that has lost its economic justifications and the purpose of which is merely to perpetuate itself. Enemies since time immemorial, at a certain point man and whale become united, and killing one endangers the other: “Each whale that dies communicates, like a prophecy, an image of our own death” (Chris Marker).

Tutti i film di Mario Ruspoli sono stati restaurati nel 2012 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Argos Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai migliori elementi oggi disponibili. Il restauro

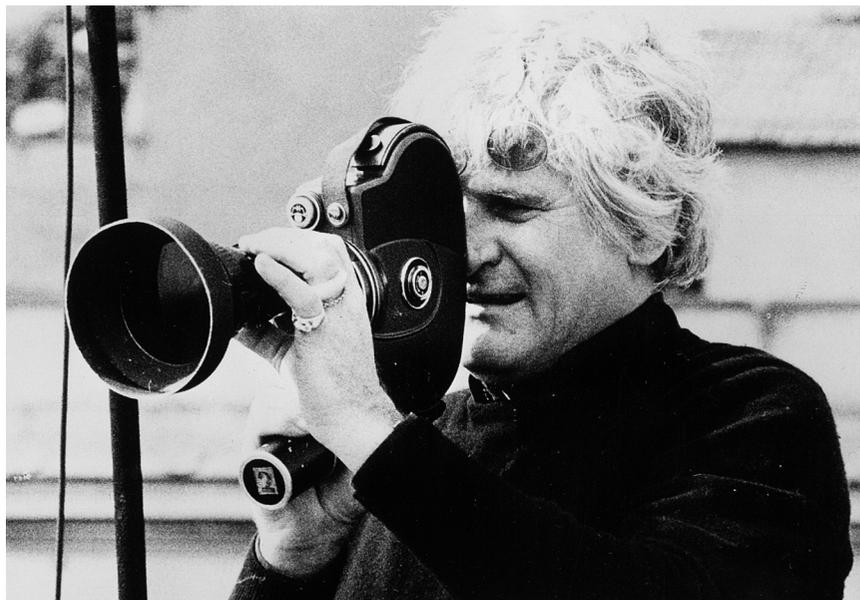
dell'immagine è stato eseguito digitalmente a risoluzione 2K a partire dal blow up 35mm, stampato all'epoca. Il restauro del suono è stato realizzato a partire dal negativo ottico originale / These films were restored in 2012 by Cineteca di Bologna in collaboration with Argos Film. The restoration, carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory, was based on the best available elements. The digital restoration of the image was made on the 2K digitization of the 35mm blow up, printed when the films were released. The restoration of the soundtrack was based on the original optical negative.

MARIO RUSPOLI, PRINCE DES BALEINES ET AUTRES RARETÉS
Francia, 2011 Regia: Florence Dauman

■ F., Su.: Noel Very, Benjamin Wolf, Florence Dauman. Mo.: Florence Dauman, Lucas Fretin, Claudine Kaufmann. Testimonianze di: Raymond Bellour, Michel Brault, Yves Coppens, Françoise Gilot, Richard Leacock, Albert Maysles, Edgard Morin, D.A. Pennebaker. Con la collaborazione di Dominique Ruspoli e Noel Very. Prod.: Florence Dauman ■ Digibeta. D.: 76'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films

Mario, amico d'infanzia di mio padre, che in seguito produsse i suoi primi film, divenne rapidamente il miglior compagno della mia infanzia, che arricchì in modo delizioso. Il suo primo intervento, ripetuto molte volte per il mio più grande spasso, fu di arrotolarmi nel tappeto dell'ingresso, caricare questo fardello informe sulle sue spalle, penetrare nel salone dove si trovavano diversi invitati prima di passare a tavola, srotolare il tappeto in mezzo alla stanza presentando... Cleopatra!

Malgrado il ruolo essenziale che ha ricoperto nella storia del cinema documentario, Mario Ruspoli e la sua opera rimangono ingiustamente misconosciuti. La sua vedova, Dominique Ruspoli, mi ha contattato affinché Argos Film producesse un film su Mario. L'idea mi è piaciuta immediatamente e ho voluto restituire io stessa al Principe ciò che gli è dovuto. "Finalmente l'omaggio che meritava", dirà il suo amico Chris Marker dopo aver visto questo documentario. Dominique ci portò dei tesori provenien-



Mario Ruspoli

ti dalla loro casa di L'Isle-sur-la-Sorgue. Bobine di film, bande sonore Nagra, foto, dipinti. È così che tutta la colonna sonora del documentario proviene esclusivamente dall'opera musicale di Mario. Immagini d'archivio, film di famiglia, testimonianze di congiunti, collaboratori, amici (Edgar Morin, Yves Coppens, Brigitte e Gilles Delluc, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Michel Brault, Albert Maysles) hanno arricchito il documentario.

Realizzare un documentario non è sufficiente per rendere a un autore un omaggio degno di questo nome. Bisogna consentire ai suoi film di essere visti. E sono stati Gian Luca Farinelli e la Cineteca di Bologna, e non io, a dare nuova vita all'opera di Mario, restaurando tutti i film prodotti da Argos, e permettendo loro, così, di affascinare un nuovo pubblico.

Florence Dauman

Mario, a childhood friend of my father (who later produced his films), quickly became my favorite companion in childhood, which he delightfully enriched. His first move, which was repeated many times to my great entertainment, was to roll me up in the entryway carpet, heave this shapeless bundle on his shoulders, go into the living room where various guests were before dining, unroll the carpet in the middle of the room and present... Cleopatra!

Despite his pivotal role in documentary film history, Mario Ruspoli and his work have been unjustifiably ignored. His widow, Dominique Ruspoli, contacted me so that Argos Film would produce a movie about Mario. The idea struck me immediately, and I wanted to give back to the Prince what he was owed. "Finally, the tribute he deserved" were the words of his friend Chris Marker after having seen the documentary.

Dominique brought us wonderful gems from their house in L'Isle-sur-la-Sorgue. Reels of film, Nagra soundtracks, photos, paintings. All the music in the documentary is the work of Mario. Archive images, family movies, testimony of his relatives, collaborators, and friends (Edgar Morin, Yves Coppens, Brigitte and Gilles Delluc, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Michel Brault, Albert Maysles) have been selected for the film.

Making a documentary is not enough of a tribute to a filmmaker worthy of the name. Mario's films must have the opportunity to be seen. It was Gian Luca Farinelli and Cineteca di Bologna, and not I, that gave new life to Mario's work, restoring all the films produced by Argos and hence allowing them to enthrall audiences once again.

Florence Dauman

PROGETTO ROGOSIN

ROGOSIN PROJECT

BLACK ROOTS

USA, 1970 Regia: Lionel Rogosin

■ F.: J. Robert Wagner. Mo.: Ruth Schell. Int.: Jim Collier, Gary Davis, Larry Johnson, Florynce Kennedy. Prod.: Lionel Rogosin ■ DCP. D.: 56'. Versione inglese / English version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente da Cineteca di Bologna e Rogosin Heritage Inc. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un internegativo 16mm e da un negativo suono conservati presso Anthology Film Archives, New York / Digitally restored by Cineteca di Bologna and Rogosin Heritage Inc. at L'Immagine Ritrovata laboratory. The restoration is based on a 16mm internegative and a sound negative preserved at Anthology Film Archives, New York

Dopo *Come Back, Africa, On the Bowery e Good Times, Wonderful Times*, il progetto di recupero dell'opera di Lionel Rogosin giunge con *Black Roots* al suo quarto capitolo. Come per i film precedenti, Rogosin non si adagia su schemi precostituiti, ma reinventa ancora una volta le forme del suo cinema, nella convinzione che ogni opera sia una sorta di organismo unico, nutrito da luoghi, persone e storie peculiari. Quella che rimane immutata è la necessità urgente di calare il cinema nelle pieghe più distorte della contemporaneità, per far vibrare una presa di posizione netta contro le derive fasciste, repressive e distruttive del nostro vivere sociale. *Black Roots* fa conversare a briglia sciolta cinque afroamericani attorno al tavolo di un caffè: tra ricordi familiari, osservazioni sul presente e precise volontà di rovesciare le ingiustizie, emerge un quadro potentissimo dove si intersecano orgoglio nero, rabbia, scaramento, buonumore, combattività e bellezza. Siccome i personaggi in questione sono anche musicisti eccezionali, e si prestano

a lunghe performance improvvisate, il film è anche l'occasione per ascoltare ottima musica che affonda le proprie radici nella cultura dei neri d'America.

Andrea Meneghelli

After Come Back, Africa, On the Bowery, and Good Times, Wonderful Times, the restoration of Lionel Rogosin's films reaches its fourth chapter with Black Roots. As with his previous films, Rogosin does not depend on preconceived ideas but reinvents the form of his cinema with the conviction that every piece of work is a kind of unique organism, nourished by particular places, people, and stories. What remains unchanged is his need to take cinema into the deepest folds of the contemporary world – to take a position against the fascist, repressive, and destructive drifting of our social lives. Black Roots gets a group of five African Americans talking around a café table: among family memories, observations about the present, and the desire to reverse injustices emerges a powerful picture of black pride, anger, discouragement, mirth, combativeness, and beauty. As the characters are all excellent musicians who put on long improvised performances, the film is also an occasion to hear the wonderful music that thrives throughout American black culture.

Andrea Meneghelli

BITTER SWEET STORIES TALKING ABOUT BLACK ROOTS

Francia-USA, 2012

Regia: Michael Rogosin

■ Mo.: Michael Rogosin, Heather Shapiro. Op.: Zac Levy, Lloyd Ross, Heather Shapiro. Int.: Ruth Schell, Jim Collier, Gerald B. Lefcourt,

Allan Evens. Prod.: Michael Rogosin per Rogosin Heritage Production ■ Digibeta. D.: 25'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Rogosin Heritage Production

Black Roots, quarto film di Lionel Rogosin, è incentrato sull'esperienza dei neri nell'America degli anni Settanta. Una storia orale che utilizza il canto, storie dolci e amare per illustrare i problemi dei neri americani nell'America dei bianchi. *Bitter Sweet Stories – Talking about Black Roots* è un documentario sulla lavorazione di *Black Roots* e ne esplora l'ispirazione e il processo creativo. Attraverso interviste a Ruth Schell, sua montatrice per questo film, e a Jim Collier, uno dei protagonisti, ci offre una nuova prospettiva sull'opera di Rogosin e un assaggio della vita delle persone che animarono il film. Scopriamo chi sono, perché hanno raccontato la loro storia e come si sono ritrovati sul set con Lionel Rogosin.

Michael Rogosin

Black Roots, Lionel Rogosin's fourth film is aimed at revealing the black experience in 1970s America. It is a unique oral history that uses song and bittersweet stories to illustrate the difficulties of black people living in a white America. Bitter Sweet Stories Talking about Black Roots is a documentary about the making of Rogosin's film. It further explores his creative process and inspiration. With interviews featuring Ruth Schell the editor of Black Roots, and Jim Collier one of the participants in the film, it gives us a new perspective on Rogosin's work and a peak into the lives of the people featured in the original Black Roots film. We find out who these figures are, why they told their stories and how they found their way onto Rogosin's set.

Michael Rogosin