

)SOLSTIZI(

Poetic — • — drawing — • — and — • — animation

Alma Magazine 21.12.2020 numero 1

BÉLA TARR
ALEXANDRE ALEXEÏEFF
JAN ŠVANKMAJER
GIANNALBERTO BENDAZZI
ASCANIO CELESTINI
MICHAËL DUDOK DE WIT
LUCA CAIMMI
BRUNORI SAS

LUCA MAGI
ANDREA BONETTI
SAMIR GALAL MOHAMED
AHMED BEN NESSIB
ECCIU



Edizione / Edition
Alma

Fondatori / Founders
Stefano Franceschetti
Magda Guidi
Simone Massi
Elisa Mossa
Sandro Pascucci

Messa in pagina
Marco Smacchia

Traduzioni / Translations
Giulia Marcolini
Revisione / Translation reviser
Alessia Angelini

Collaboratori / Collaborators
Filippo Biagianti
Pavla Kallistová
Camilla Falcioni
Luca Raffaelli

Redazione / Editing
almanimatori@gmail.com

© Copyright 2020 ALMA ETS
La riproduzione di testi e foto è vietata.
Sono concesse brevi citazioni dichiarando la fonte.

Reproduction of texts and photos is prohibited.
Short quotations are granted stating the source.

www.almanimatori.com



Copertina / Cover
Ahmed Ben Nessib
Retro di copertina / Back
Laura Bianchi

3	EDITORIALE PUBLISHING
4	PREMIO SPECIALE ANIMAZIONE SPECIAL ANIMATION AWARD 2020
16	LA GRANDE STORIA DEL CINEMA D'ANIMAZIONE THE GREAT HISTORY OF ANIMATION CINEMA Giannalberto Bendazzi, Alexandre Alexeïeff Jan Švankmajer
▶ 16	
▶ 24	
28	PREMIO ALMA 2020 ALMA AWARD 2020 Béla Tarr
36	YOUTH Andrea Bonetti
42	EXTRA ALMA Ascanio Celestini
46	DA QUI A ORA FROM HERE TO NOW Luca Magi
52	POESIA POETRY Samir Galal Mohamed
55	FUMETTO COMICS Ahmed Ben Nessib Ecciu
▶ 56	
▶ 60	
64	CANZONE SONG Brunori SAS
66	SHOWCASE Luca Caimmi
74	NEWS
82	COPERTINE COVERS SOLSTIZI N° 0
88	IL SELFIE DELL'ANIMATORE THE ANIMATOR'S SELFIE Michaël Dudok de Wit



ALMA nasce per la volontà di un gruppo di disegnatori e di promotori della cultura nelle Marche ed è un laboratorio aperto a tutti coloro che si occupano di cinema d'animazione d'autore, che vedono nell'arte dell'animazione una possibilità di espressione poetica, comunicazione sociale, crescita culturale. ALMA è rappresentata da oltre cento artisti dell'animazione, maestri internazionali e disegnatori che si sono formati alla Scuola del Libro di Urbino. ALMA desidera intensificare la presenza delle animazioni, delle illustrazioni e dei fumetti marchigiani oltre i propri confini e contemporaneamente attirare nel proprio territorio le energie internazionali più avanzate nei settori del disegno e dell'animazione.

ALMA comes to life as the wish of a team of artists from the Scuola del Libro of Urbino (Italy) and it's a workshop open to anybody who works in fine art animation, who sees in this art a possibility for poetic expression, social communication and cultural growth. ALMA is represented by internationally renowned artists and young people who've got renowned experiences on their shoulders already. ALMA wants to intensify the presence of animation, illustration and comics from the Marche and take it beyond the border, but at the same time it wants to attract international energies, who are more experienced in the animation and drawing industry, inside their territory.



Soci fondatori di Alma *Alma's founders*
Sandro Pascucci, Simone Massi, Stefano Franceschetti,
Magda Guidi, Elisa Mossa

Lunedì 21 dicembre ECCOCI DI NUOVO QUI

Nella notte più lunga dell'anno esce il numero 1 di SOLSTIZI, il magazine di ALMA. Mille grazie a tutti per il successo insperato (in realtà lo speravamo tanto) del numero 0 uscito il 21 giugno e sold out in poco tempo. Non vi preoccupate, stiamo già provvedendo a una ristampa. Come alcuni di voi già sapranno, il tanto atteso appuntamento con Béla Tarr è slittato a primavera. In compenso, il grande maestro ungherese ci ha fatto dono di una bellissima intervista esclusiva che troverete in queste pagine insieme alla mega-news del momento: l'ingresso di Jan Švankmajer tra i soci onorari ALMA. In questo numero pubblichiamo il report della consegna del Premio Speciale Animazione 2020 a Giannalberto Bendazzi e una sua toccante testimonianza inedita sugli ultimi giorni di vita di Alexandre Alexeïeff e sua moglie Claire Parker. Una lunga e profonda amicizia ha infatti legato il più autorevole storico del cinema d'animazione mondiale al grande artista russo. E poi l'intervento imperdibile di Ascanio Celestini, il selfie del Premio Oscar Michaël Dudok de Wit, la canzone del geniale Brunori SAS e tanto altro. In questi strani mesi abbiamo lavorato tanto a nuovi progetti e nuove iniziative che coinvolgeranno prossimamente i nostri disegnatori associati in eventi e pubblicazioni. Augurandoci che stiate tutti bene, vi salutiamo con affetto. Stay tuned!

ALMA

)SOLSTIZI(

Monday 21st of December WE ARE BACK

During the longest night of the year, the n°1 of ALMA's magazine SOLSTIZI comes out. Thanks a lot for the unexpected success (we didn't really believe it) of n°0 which came out on the 21st of June and has soon sold out. But don't worry, we're providing a reprint already. As probably some of you know already, the long-awaited meeting with Béla Tarr has been postponed to this spring. However, the great Hungarian master has released a beautiful exclusive interview that you'll find in these pages along with the most recent super-news: Jan Švankmajer's entrance to our ALMA's honorary associate members. In this number, we are also publishing the Animation Special Prize 2020 award to Giannalberto Bendazzi's report and an unreleased moving witnessed story about the last days of Alexandre Alexeïeff and his wife Claire Parker. A long and deep friendship has in fact connected the most influential animation world historian and the great russian artist. As well as with Ascanio Celestini's intervention, Michaël Dudok de Wit Oscar Prize selfie, the amazing Brunori's song *SAS* and much more. During these weird months, we have worked on new projects and new initiatives a lot and that will soon involve our associated artists in new events and publications. Wishing that everybody is well, we send you our warmest greetings. Stay tuned!

ALMA

GIANNALBERTO BENDAZZI PREMIO SPECIALE ANIMAZIONE 2020

SABATO 19 SETTEMBRE 2020 BARCO DUCALE DI URBANIA (PU)

Nella prestigiosa cornice del Barco Ducale di Urbania, una giornata ricca di eventi ha accompagnato l'assegnazione del «**PREMIO SPECIALE ANIMAZIONE 2020**» a **Giannalberto Bendazzi**: mostre, film d'animazione, libri, fumetti, poesia e musica.

Gli artisti ospiti:

Anna Rita Baldarelli (Rimini)

Guido Brualdi (Pesaro)

Samuele Canestrari (Modigliana, Forlì-Cesena)

Roberto Catani (Jesi)

Marco De Leonibus (Pescara)

Pietro Elisei (Spoleto)

Nicola Fucili (Berlino),

Massimo Saverio Maida (Londra)

Samir Galal Mohamed (Milano)

Federico Gargaglione (Berlino)

Annamaria Gentili (Bologna)

Veronica Guerra (Venezia, Pesaro)

Denise Rocchi (Ravenna)

Francesco Ruggeri (Urbino)

Marco Taddei (Vasto, Massa, Follina)

Alessia Travaglini (Parigi)

Martina Venturini (RSM)

*Noi siamo annegati nel tempo,
quando non c'è il tempo
ci manca qualcosa*

Sandro Pascucci: Sabato 19 settembre 2020 e ALMA, Associazione Libera Marchigiana Animatori, entra in scena con questo appuntamento che abbiamo voluto dedicare all'antenato, nel senso letterale della parola, colui che ha preceduto e scritto la storia che ci fa arrivare a questi giorni. Io Sandro Pascucci presidente di ALMA lo ringrazio vivamente, ringrazio il comune di Urbania che ci ospita in questo straordinario luogo, il Barco Ducale e passo la parola ai soci fondatori di ALMA Magda e Stefano per un dialogo con il nostro ospite.

Magda Guidi: Iniziamo il nostro primissimo evento pubblico con la decisione di premiare Giannalberto Bendazzi, e non ci abbiamo messo più di due minuti per scegliere a chi sarebbe andato il nostro primo «Premio Speciale Animazione». Nei primissimi scambi con Giannalberto lui si meravigliava, diceva: questa è una delle prime volte, se non la prima, in cui sono dei disegnatori a consegnare un premio al critico e non viceversa. Però noi ovviamente abbiamo una stima e una riconoscenza infinita nei suoi confronti perché ad esempio lui è stato il primo ad aver coniato la definizione di *neopittorico* della Scuola del Libro di Urbino in cui poi tutti noi ci siamo riconosciuti, chi in un modo chi in un altro. Ora siamo nel 2020 e continuiamo a fare animazione disegnando su dei fogli di carta con una reggetta, una matita e poco altro. Cosa ne pensi di questa ostinazione?

Giannalberto Bendazzi: Penso che quando cominciarono ad apparire i motori a vapore, la loro potenza si calcolava in cavalli vapore, quindi i cavalli hanno fatto il trasporto dalla vecchia alla nuova maniera di fare le cose. Noi qui continuiamo con un disegno che si fa sulla carta invece che su una tabella elettronica, la mia impressione è che si passi l'artigianato da una mano all'altra come si passa il testimone di una staffetta. Poi la tecnica è una bella cosa ma quello che conta è sempre la testa dell'uomo e della donna. Se usiamo un pennarello, o se usiamo una tastiera o qualche altro arnese elettronico chi guida l'arnese è sempre la mano e la testa dell'uomo.

Magda Guidi: Cosa c'è di nascosto in un film d'animazione che può essere raccontato solo con l'animazione?

Giannalberto Bendazzi: C'è quello che sta nascosto in tutta l'arte in realtà, cioè la possibilità di dire al pubblico delle cose che il pubblico non sapeva di sapere ma aveva già dentro di sé, cioè il film d'animazione arriva allo spettatore e viene interpretato in un certo modo dallo spettatore, e quello è il modo giusto, però è un modo che capisce solo lui. Una volta una studentessa mi chiese: ma che cosa vuol dire questo film astratto? Io risposi:



Barco Ducale, Urbania (PU)
Prima base ALMA / The first ALMA base



menti di vasi dell'antichità dove erano già rappresentate delle figure in movimento. Il cinema d'animazione nasce immediatamente dopo il cinema, così come il disegno sta già nascosto nella coscienza umana, pronto a venire fuori. Ovviamente nella società dell'epoca non c'erano i mezzi e le possibilità, però l'idea di immagini in movimento c'era già, era arrivata.

Giannalberto Bendazzi: Se guardi i dipinti dei nostri artisti del Rinascimento ti accorgi subito che le posizioni e le torsioni delle figure sono tali per cui non si potrebbero avere nella vita reale, c'è una distorsione "astrattistica", diciamo, della natura umana in modo che diventi arte rappresentativa di un movimento verso qualche cosa. Guardiamo Botticelli, in Botticelli

che cosa vuol dire quando guardi un tramonto e sei vicina al tuo fidanzato e ti batte il cuore? È un tramonto qualunque, dipende dalla situazione e dalla tua persona. L'animazione è arte e in quanto arte permette a tutti noi di avere uno sbocco vivace e estroverso nei confronti dei nostri simili, in tempi in cui non è facile farlo.

Magda Guidi: Nelle prime parti del tuo libro *Animazione. Una storia globale* tu racconti di ritrova-

trovi spesso dei vortici, dei dipinti di vortice. Nella *Deposizione* di Caravaggio ci sono cinque posizioni della mano che indicano le fasi diverse della discesa del corpo del Cristo, sono tutte cose che gli artisti hanno sempre voluto fare ma non avevano la struttura tecnologica per farle...

Stefano Franceschetti: Stavo pensando, quando Magda ha detto: è nato prima il cinema e subito dopo il cinema

d'animazione, stavo pensando ai graffiti preistorici dove venivano rappresentati degli animali, dei buoi con sei, otto zampe e sembra quasi, a livello inconscio naturalmente, una riflessione sulla scomposizione in fasi del tempo, la moltiplicazione delle zampe allude al movimento. Solitamente quando nomini una cosa costringi gli altri a vederla, io ho detto "graffiti preistorici" e tutti noi abbiamo immediatamente visto queste immagini straordinarie che sono stampate sui libri, in internet, pochissimi le hanno viste dal vero. In realtà quelle immagini sono fotografie scattate da dei fotografi professionisti illuminando opportunamente le pareti della grotta per eliminare le ombre delle asperità della roccia, e questo non è la realtà. Quelle otto zampe in un solo bue erano illuminate dal fuoco che si muove, che dondola e quindi il movimento delle ombre su queste pareti metteva in movimento le zampe. C'è già un'idea di cinema... a parte che c'è anche un'idea di multimedialità perché probabilmente c'erano delle orge, dei rituali, qualcuno che batteva sul legno, creava un ritmo anche sonoro, quindi era già performance... Però ecco, l'origine dell'animazione anche per me è in queste situazioni arcaiche...

Giannalberto Bendazzi: Secondo me l'animazione è una proiezione della volontà dell'uomo nel corso di tutta la sua vita sulla terra, perché noi non possiamo, se siamo logici, distinguere tra arte fissa e arte nel tempo. Tutta l'arte è quadridimensionale, cioè dura nel tempo, oltre che essere dipinta nello spazio perché se tu vai a

guardare il dipinto delle grotte o una cosa di Raffaello o di Picasso sei tu che fai il montaggio, fissi un particolare, ti alzi e fai una panoramica, ti fissi su un altro particolare. Quindi questo quadro esiste perché esisti tu e in questo momento non esiste più il te di prima, esiste il te di adesso e sta per esistere il te di dopo. Quindi noi siamo annegati nel tempo, quando non c'è il tempo ci manca qualcosa.

Stefano Franceschetti: Io sono anche un insegnante e vorrei chiederle se ha un consiglio da dare a un giovane animatore...

Giannalberto Bendazzi: Il consiglio da dare a un giovane animatore lo diede Bruno Bozzetto anni fa, quando io assistetti a una sua conferenza con i bambini di una scuola elementare. Lui disse: fate dei film. La scuola è una bella cosa, ma se voi volete fare dell'arte dovete averla dentro di voi, cominciate a farla come viene viene, poi vi raffinerete più tardi. Se io ho un animatore lo vedo dal primo minuto, disegni un puntino sui bordi delle pagine di un quaderno, lo fai sfogliare col pollice, se ha un'idea di come si deve muovere il puntino è già un animatore.

Sandro Pascucci: Siccome abbiamo parlato di animazione come una forma d'arte, e io credo che l'arte abbia per sua natura una propensione alla relazione, e quindi al coinvolgimento sia di chi la realizza sia di chi la percepisce, quindi io che non sono un animatore nè

un disegnatore, partecipo a quest'esperienza di emozione. Uno storico come Giannalberto ci consente di costruire una genealogia che va e viene tra l'autore e la situazione sociale e ci permette anche di comprendere in questa integrazione l'esperienza del bello nell'animazione. Io sono molto felice che siamo qua con chi ha saputo creare una storia, una cronaca nel senso però migliore della parola, di questi accadimenti ogn'uno valido per sé ma tutti riconducibili a una comunità, a un'esperienza unificante.

Giannalberto Bendazzi: Unificante sì, ma vorrei aggiungere: nel mondo intero. A me è successo di vedere animatori italiani che parlavano solo l'italiano e giapponesi che parlavano solo il giapponese, riuniti a tavola che spettegolavano, però si capivano, quindi è proprio una grande famiglia, che comprende il mondo intero, quella degli animatori. –



Magda Guidi, Giannalberto Bendazzi, Stefano Franceschetti, Sandro Pascucci



The Hangman, Les Goldman & Paul Julian, 1964

GIANNALBERTO BENDAZZI ANIMATION SPECIAL PRIZE 2020

SATURDAY 19th
OF SEPTEMBER
2020
BARCO DUCALE
IN URBANIA (PU)

Inside the spectacular Barco Ducale's frame,
an entire rich day of events followed the
ANIMATION SPECIAL PRIZE 2020
prize assignment to **Giannalberto Bendazzi**:
Exhibitions, Animation films, books, comics,
poetry and music.

The hosted artist were:

Anna Rita Baldarelli (Rimini)

Guido Brualdi (Pesaro)

Samuele Canestrari (Modigliana, Forlì-Cesena)

Roberto Catani (Jesi)

Marco De Leonibus (Pescara)

Pietro Elisei (Spoleto)

Nicola Fucili (Berlin)

Massimo Saverio Maida (London)

Samir Galal Mohamed (Milan)

Federico Gargaglione (Berlin)

Annamaria Gentili (Bologna)

Veronica Guerra (Venice, Pesaro)

Denise Rocchi (Ravenna)

Francesco Ruggeri (Urbino)

Marco Taddei (Vasto, Massa, Follina)

Alessia Travaglini (Paris)

Martina Venturini (RSM)

*"We are drowned in time,
when there isn't time we are
missing something"*

Sandro Pascucci: Saturday 19th of September 2020 and ALMA, Association Liberal Marchigian Animators, enters the scene with an appointment that we wanted to dedicate to our ancestor, in the real meaning of the word, who has preceded and who wrote the history we know until today. I, Sandro Pascucci, ALMA's president. I thank you deeply, I thank Urbania's district that is hosting us in this beautiful place, the Barco Ducale and I shall pass the word to ALMA's founder associates Magda and Stefano in dialogue with our host.

Magda Guidi: We began our very first public event with the decision to award Giannalberto Bendazzi, and we didn't spend more than two minutes deciding who should be receiving our first <<Animation Special Prize>>. During our first conversations, Giannalberto was very surprised, he said: this is one of the first times, if not the very first, where it is the artist who awards the critic and not vice versa. Of course, we have a deep respect and infinite gratefulness towards him because he has been the first to have created the *Neo-Pictorial* term to define the Urbino's *Scuola del Libro* style, where almost the whole of us feels at home with it, whose in a way and whose in another. Now we are in 2020 and we continue still to do traditional animation on paper and peg bars, a pencil and nothing much else. What do you think about this obstinacy?

Giannalberto Bendazzi: I think that when steam engines started to appear, their power was measured in horses, therefore the older manners have been carried on by those horses towards the new way of doing things today. Right now we are only continuing to draw on a piece of paper instead of on a digital tablet, my impression is that the handmade is passing hand by hand like the passing of the torch. If we use a marker, or if we use a keyboard or any other kind of digital tool, who drives the tool will always be the human's hand and head.

Magda Guidi: What is hiding behind an animated film that can be narrated only through animation?

Giannalberto Bendazzi: There is whatever hides behind every kind of art to be honest, meaning to have the possibility of telling the audience something that they think of not knowing,

but that they have inside already. This means that the animated film goes through the audience who interprets it in its own way, the right way, however this way is understood solely by it. Once one of my students asked me: But what does this abstract film mean? I replied: what does it mean when you are looking at the sunset with your boyfriend and your heart goes beating? It's an ordinary sunset, it depends on the situation and the person. Animation is an art and as art allows the whole of us to experience a vivid and extrovert escape with our counterparts, which during times is not an easy thing to do.

Magda Guidi: In the first part of your book *Animation World History* you tell us about the discovery of some ancient vases where there were already some representations of moving figures. Animation comes to life immediately

after cinema, as well as drawings are already a sub-presence behind the human conscience, ready to come out. Obviously, during those times there wasn't any means or possibility to realize it, but there was already the idea of it, it was already there.

Giannalberto Bendazzi: If you have a look at our Renaissance artists, you can tell that their figures are in such positions and torsions in a way that would be impossible in real life, there is an "artistic" distortion, let's say, so that the human nature becomes the artistic representation of some movement. Looking at Botticelli, we often find in Botticelli some vortexes, vortex paintings. In Caravaggio's *Deposition* there are five hand positions that show the different Christ's body descendant phases, these are all things that artists always wanted to do, but they



foto di Camilla Falcioni

didn't have the technological structures to do it...

Stefano Franceschetti: I was thinking, when Magda said: cinema came first and animation right after it, I was thinking about the prehistoric graffitis, where some animals were represented, some oxen with six, eight legs and it almost seems like, subconsciously of course, a reflection on time deconstruction phases, the legs multiplication suggests movement. Usually when you try to mention something it forces others to see it as well, I mentioned the "pre-historic graffitis" and suddenly all of us have pictured all those wonderful pictures printed on books, on the internet, just a few have seen it in real life. Actually, those pictures have been captured by professional photographers who conveniently lightened up the cave walls to get rid of shadows and of the rock harshness, which is not the truth. Those eight legs in just one ox were illuminated by a moving fire, that oscillates, so that the movement of the shadows projected on the cave walls animated those legs. There already is an idea of cinema... although, there also is a multimedia idea, because probably there were orgies, rituals, somebody beating a piece of wood, creating also a rhythmic sound, so it was already performance... So three you go, I think that the origins of animation are in these archaic situations...

Giannalberto Bendazzi: As it is for me, I think that animation is a projection of the man's will inside the course of all his life on Earth, because we cannot, with logic, distinguish static art and temporal art. All the art is four-dimensional, meaning it lasts through time, over than being painted on space, because if you try to look at the cave paintings or something by Raffaello, or by Picasso you are the editor, you point out a detail, stand up and do a panning shot, then move to another detail. Therefore, this painting exists as you exist and at this time the before you don't exist anymore, the present you exist and the after you are about to exist. Therefore we are drowned in time, when there isn't time we are missing something.

Stefano Franceschetti: I'm also a teacher and I'd like to ask you if you have any advice to give to a young animator...

Giannalberto Bendazzi: The advice to give to a young animator has been given by Bruno Bozzetto years ago, when I assisted at one of his conferences with the children of a primary school. He said: Do some films. School is a wonderful thing, but if you want to do some art you need to have it inside first, just start doing it as it comes out, then you'll be able to refine it later. If I've got an animator I can recognize it from the very first second, you can draw a dot on the edge of a notebook, flip it with your thumb, if you have an idea of how that dot is going to move you're an animator already.

Sandro Pascucci: Since we've been talking about animation as an art form and I think that art has a natural inclination towards the relationship, therefore to the involvement of who make it and those who perceive it, so I which I'm nor an animator and nor an illustrator, I participate to this emotional experience. A historian like Giannalberto allows us to build a genealogy that comes and goes between the author and the social situation and also allows us to understand the experience of animation beauty through this integration. I'm very happy to be here with someone who has known how to create a history, a report, in the best sense of the word, about all these individual events that are all attributable to a community in the end, to a unifying experience.

Giannalberto Bendazzi: Unifying, yes, but I'd like to add: in the entire world. It happened to me to see italian animators who only spoke italian and japanese animators who only spoke japanese, gossiping on the same table, understanding each other, like a big family, that includes all the world, the animators one. —



DISCORSO DI GIANNALBERTO BENDAZZI DOPO LA PROIEZIONE IN SUO ONORE DEI FILM *THE HANGMAN* DI LES GOLDMAN & PAUL JULIAN (1964) E *LA FUNAMBOLA* DI ROBERTO CATANI (2002)



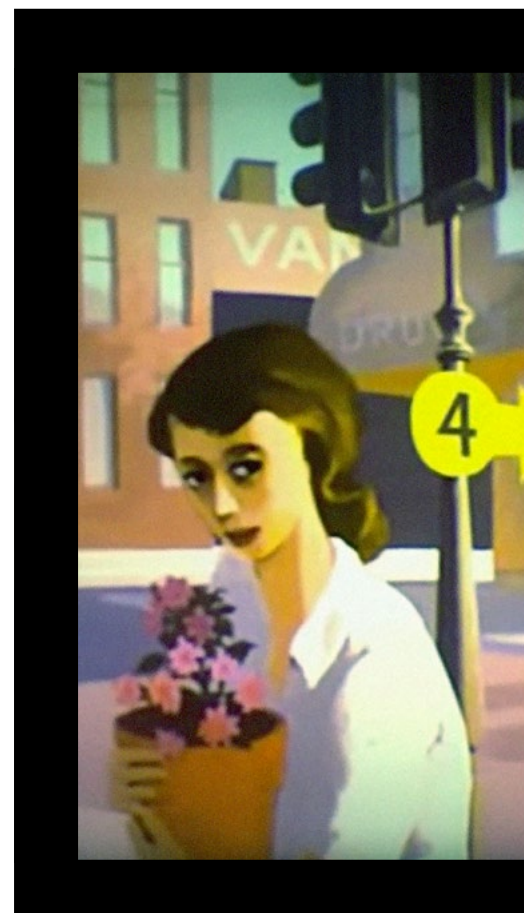
Vorrei ringraziare tutti voi per essere qui, e vorrei ringraziare l'associazione ALMA per avermi indicato come premiabile e premiato. Io ho molti debiti nei confronti degli animatori. Quando ero giovane avevo amore per la poesia, amore per la musica e amore per il cinema soprattutto, ma mi domandavo: come mai l'animazione fa sempre questi movimenti buffi, questi personaggini rotondi, e non fa un film serio, come può essere una poesia. E nel 1964 venne fuori *The Hangman* che mi lasciò entusiasmato, mi fece fare voto di dedizione all'animazione per tutta la vita, come scelta di campo. Volevo dedicarmi all'animazione e alla sua storia, alla sua estetica, non a fare i film perché non sono capace. Io riconosco nell'attività del critico molta creatività, e sono comunque soddisfatto. Quindi avete visto il film che mi ha fatto fare il salto nel buio e nell'animazione, per questo ci tenevo a mostrarvelo. La storia è una poesia di Maurice Ogden scritta nel 1951 animata poi nel 1964 ed è la storia di questo impiccatore che viene dal nulla e impicca a mano a mano tutti i cittadini di questa città senza che nessuno si opponga e alla fine l'ultimo dice: perché non impicchi anche me? Perché te sei quello che mi ha servito meglio di tutti, sei quello che mi ha lasciato uccidere tutti. Questo film divenne poi molto celebre nell'ambiente ebraico americano perché molti ebrei si chiedevano, e si chiedono tutt'ora, perché gli ebrei

non si sono difesi durante il nazismo e si sono lasciati prendere dalla paura per il prossimo e dal sollievo di non esserlo.

Poi naturalmente c'è il film di Roberto Catani che mi è molto caro anche per una ragione personale. Io ero presente in un piccolo festival in Francia quando il grandissimo musicista dell'animazione Normand Roger vide un film di Roberto, volle che glielo presentassi, cominciò a corteggiare Roberto Catani dicendo: tu non hai una colonna sonora per il tuo film nuovo? Roberto lo conoscete, è timido, si ritraeva un po' e io lo presi per le spalle e gli dissi: guarda chiedi a Normand di fare la musica per il tuo film, perché lui vuole solo questo. Ecco questa è la storia dei film che avete visto adesso.

Io ringrazio molto gli animatori perché sono animatori, mi sono sentito sempre a casa mia nel mondo degli animatori, sono onesti, puri, sinceri, in tutto il mondo, sono una nazione a parte. Hanno un atteggiamento di non conformismo, non di anticonformismo. Scavano in se stessi per dare il meglio, senza barare e senza fare lo sgambetto agli altri, gli animatori che io amo molto.

Perché ho scritto tutti quei libri sull'animazione e perché hanno un loro senso... Io credo che abbiano un senso perché la storia non è quella cosa che è stata sul serio nel mondo, non sono i fatti, la storia che voi leggete è stata scritta da degli uomini sulle tracce lasciate da quei fatti ai



The Hangman, Les Goldman & Paul Julian, 1964



La Funambola, Roberto Catani, 2002

poster. Allora se io non avessi scritto che nel 1933 Alexander Alexeieff fece un film intitolato *Una notte su Monte Calvo*, che è un capolavoro, la prossima generazione non avrebbe mai conosciuto quel film. Quindi è necessario fare dell'archeologia preventiva, salvare il salvabile, trasmettere il trasmettibile. Il guaio è che io sono stato l'unico, il guaio o il piacere o l'onore, ma mi è dispiaciuto non trovare dei concorrenti che avessero voglia di scrivere anche loro la storia mondiale del cinema d'animazione, perché dal cozzare delle idee nascono nuove idee e nuove ispirazioni. Per adesso le cose stanno così, tra due settimane uscirà un mio nuovo libro, che è un'appendice di *Animation a world history*, ha un titolo che viene da un marchigiano bravo quasi quanto voi, si chiama Giacomo Leopardi. L'ho chiamato *Zibaldone animato* e ho raccolto dei saggi sparsi su vari argomenti dell'animazione. Quindi ho fatto anche il mio spot pubblicitario, e vi ringrazio tutti.

Giannalberto Bendazzi

GIANNALBERTO BENDAZZI

**ALMA assegna a Giannalberto Bendazzi
il «Premio Speciale Animazione 2020»**
Sabato 19 settembre - Barco Ducale di Urbania (PU)
Con film d'animazione, fumetti, libri, poesia e musica

Ingresso libero fino ad esaurimento posti. Info: almanimatori@gmail.com - www.almanimatori.com

h.17-19 Presentazione di riviste, libri e audiovisivi: Marco Taddei (Aquilinus), ALMA (Solisti magazine), Samir Galat Mohamed (Dammato memoriale), Veronica Guerra (Corno. Temporary tutto), Denise Rocchi (Zerovolgareperiodico), Guido Brualdi (Via di qui), Samuele Canestrari (Mosti), Nicola Pucili e Federico Gargaglione (Mare nero), Marco De Leonibus (L'imbaradani)

h.17-22 Proiezione in loop di film d'animazione: Hoko Pietro Eisel, Mayday, Silenziosa-mente Alessia Travaglini, Skunk Annamaria Gentili, Sospeso Martina Venturini, Storchella Massimo Saverio Maide, Mani fredde Francesco Ruggeri, San Lado contro Santa Maria Episcopa Magda Guidi, Sigle PFF Biennio di Perfezionamento / Scuola del Libro di Urbino

h.19.00 Cerimonia di premiazione con performance musicale di Guido Brualdi / Lucy Anne e proiezione del film animato *The Hangman* di Les Goldman & Paul Julian, 1964 e *La Funambola* di Roberto Catani, 2002. Consegna del «Premio Speciale Animazione» a Giannalberto Bendazzi. A seguire cena conviviale.

GIANNALBERTO BENDAZZI
SPEECH AFTER THE FILM SCREENINGS
IN HIS HONOUR OF *THE HANGMAN*
BY LES GOLDMAN & PAUL JULIAN (1964)
AND *LA FUNAMBOLA*
BY ROBERTO CATANI (2002)

I'd like to thank everybody to be here, and I'd like to thank ALMA Association for having indicated me as an awardable being and awarded me. I have many debts towards animators. When I was young I had love for poetry, love for music and love especially for cinema, but I used to question myself: how come animation is always making funny movements, these little rounded figures, and doesn't consider to do a film for real, like poetry. So, in 1964 came out *The Hangman* that left me enthusiastic and made me do a vow of dedication towards animation for my whole entire life, as a specialization field. I wanted to dedicate myself to animation and its history, its aesthetic, not making films, because I'm not able to. Although, I recognize a lot of creativity in critical activity, which makes me satisfied.

So you've seen the film that made me jump into the void and into animation, which is why I wanted you to see it. The story is a poetry written by Maurice Ogden in 1951 and then animated in 1964, and it is the story of this hangman who comes from nowhere and starts to hang all the citizens of this city little by little, without anybody protesting and at the end the last one says: why don't you hang me as well? Because you are the one who served me better than the others, you are the one who let me kill everybody. This film became very well known inside the american-jewish community because a lot of jews asked themselves, and continue to ask nowadays too, why Jewish people didn't protect themselves during nazism and allowed fear towards others, and relief to not be chosen, to take place.

Then, there is Roberto Catani's film that I am emotionally attached to as well. I was at a small festival in France when the great musician for animation Normand Roger saw Roberto's film, he wanted to be introduced and started flirting with Roberto Catani saying: Don't you have a soundtrack for your new film already? You

know Roberto, he's shy, he started to back off a little, so I grabbed his shoulders and I said: listen, ask Normand to compose a soundtrack for your film, because it's what he wants the most. There you go, this is the story behind the film that you've just watched.

I thank animators a lot because they are animators, I always felt at home in the animators' world, they are honest, pure, sincere, anywhere in the world, they are a country apart. They have a non-conventional attitude, not an unconventional one. They dig inside themselves to give out the best, without cheating or ousting others, my beloved animators.

Why did I write all those books about animators and why do they have their own logic... I think they work because history is not that thing that really has been in the world, it's not about facts, the history that you read it's been written by those people who looked for those facts' traces to its posterity. So, if I hadn't written that Alexander Alexeieff did a film in 1933 entitled *A Night on the Bald Mountain*, which is a masterpiece, the next generation would never have known that film. So, it's necessary to do preventive archeology, save the savable, pass down the passable. The shame is that I've been the only one, the shame or the pleasure or the honor, I'm sorry to not have been able to find any rivals who wished to write the animation world history as well because from different ideas come new ideas and new inspirations.

That's how things are at the moment, in two weeks will come out one new book of mines, which is an appendix to *Animation World History*, its title comes from a Marchigian almost as good as you, its name is Giacomo Leopardi. I called it *Zibaldone Animato* and I collected some different essays on various animation debates. So, I also have done my commercial, I thank you, everybody.

Giannalberto Bendazzi



foto di Camilla Falcioni



foto di Camilla Falcioni

ALEXANDRE ALEXEÏEFF

«Farò qualcosa che ti addolorerà». Una toccante e intima testimonianza di Giannalberto Bendazzi sulla profonda amicizia che ha legato il più grande storico del cinema d'animazione mondiale a uno degli artisti più originali di sempre.

Ho conosciuto Alexandre Alexeïeff al Festival del cinema d'animazione di Abano Terme nella primavera del 1971. Era in piedi davanti alla sala del cinema, solenne e aggraziato allo stesso tempo. Mi presentai e lui mi accolse calorosamente. Fino a quel momento, tra i suoi film avevo visto solo *Una notte sul Monte Calvo*, e l'avevo assai ammirato. «Be', non ce ne sono molti altri da guardare...» commentò lui con un sorriso. Mi accompagnò in sala, e sedette accanto a me durante la proiezione. Aveva 70 anni, io 25.

Durante il festival trovai molte occasioni per conversare, sia con lui sia con la moglie e coautrice Claire Parker, nata a Boston ma presto trasferitasi a Parigi. Per loro l'età non significava nulla; allo stesso modo, io avevo sempre avuto amici più anziani, ed essendo giornalista ero abituato ad affrontare persone famose e intelligenti. Quando il festival finì, ci lasciammo calorosamente e ci scambiammo gli indirizzi.

Pensavo che questa fosse una delle solite conoscenze da festival: avremmo cenato insieme al prossimo evento, chissà quanti mesi dopo, e magari ci saremmo scambiati gli auguri per il

capodanno. Sorprendentemente, la settimana successiva arrivò una cartolina di auguri da Parigi; qualche tempo dopo, una cartolina dalla località balneare di Armor, dove la coppia si stava rilassando per alcuni giorni. Il messaggio era chiaro: Alexeïeff mi voleva come amico. Presi carta e penna e gli scrissi la prima delle decine di lettere che sarebbero andate avanti e indietro tra Milano e Parigi per undici anni.

Ho adorato Alosha (il suo soprannome per le persone vicine; per quelle vicinissime, Šura; io fui promosso a vicinissimo negli ultimi tre anni della nostra frequentazione).

Era felice di essere un grande artista, ma decisamente non era presuntuoso. Questo approccio si adattava perfettamente alla mia mentalità. Quando, nel corso della mia vita, sono riuscito bene in alcuni dei compiti che il mio lavoro mi imponeva, ho sempre operato con umiltà (NON l'ipocrita modestia).



Alexandre Alexeïeff

Quando pubblicai il mio primo tentativo di storia generale dell'animazione, nel 1978, non ebbe paura di fare da garante, scrivendo una bellissima Introduzione. Era il mio maestro, il mio mentore, mio fratello.

Era mio fratello maggiore, per motivi di età (non un padre, perché la genitorialità non era un'emozione che gli si addicesse). Era anche mio fratello minore (per sua dichiarazione), perché gli davo una sensazione di protezione (ero alto e muscoloso e avevo la lingua tagliente).

Lui e Claire vivevano a Parigi, avenue Jean Moulin. Il numero 36 corrispondeva a un portone anonimo, su una facciata anonima. Dietro tutto questo, si apriva un universo diverso. Un vicolo rettilineo lungo una cinquantina di metri, con degli *ateliers d'artiste* e il loro orto/frutteto sui due lati. L'ultimo a destra, ombreggiato da un grande tiglio e preceduto da un piccolo giardino, era stato adattato da Alosha e Claire come bottega e abitazione allo stesso tempo.

Ho organizzato due volte una retrospettiva monografica sulla coppia a Milano. Nel 1973, facemmo la prima

proiezione italiana di *Quadri di un'esposizione* e la mostra delle acqueforti di lui. Nel 1980 facemmo la prima - e forse unica - proiezione dell'intera produzione dei film (contenente *Tre temi*, appena ultimato) alla presenza di entrambi i registi.

In quegli undici anni, più volte sono andato a trovarli a Parigi e loro sono venuti da me a Milano. Inoltre, avevamo i festival come punto d'incontro. Ma nel giugno 1981 lui e Claire si erano staccati dalla folla di Annecy, e avevano preferito abitare in un rifugio di montagna nelle Alpi circostanti, che un amico aveva prestato loro.

Lassù Alosha mi confessò di aver scoperto che Claire aveva il cancro. L'estate del 1981 fu segnata da lettere e conversazioni telefoniche, sempre più frenetiche. Non voleva vedere nessuno, né me né i suoi amici parigini. Alla fine accettò che Claire fosse ricoverata all'*American Hospital*, dove ci si prese solerte cura di lei. Quando divenne evidente che era condannata senza appello, l'ospedale mise un letto nel loro soggiorno e la lasciò morire a casa.

Alla fine di settembre presi un treno e andai a trovarli,



Una notte sul Monte Calvo, 1933

nonostante il loro divieto. Alosha si stava occupando della pulizia e di tutte le cose pratiche (in altre parole, tutto era in disordine); e la moribonda puzzava. La sollevai per permettere a lui di cambiare le lenzuola. Non aveva peso. Un medico algerino, un uomo gentile e comprensivo, trascorreva un'ora al giorno con la vecchia coppia. Claire mi pregò di andarmene. Il 3 ottobre era morta.

Alosha non poteva far fronte alla vita da solo, e a 81 anni la sua lucidità stava svanendo. Nel 1982 sognava ad occhi aperti di realizzare un lungometraggio in memoria di Claire e trascorse due settimane da me a Milano "per discutere della sceneggiatura"; poi tornò a Parigi e fu preso in cura da sua figlia Svetlana. Una mattina di agosto, ascoltavo il giornale radio delle 8 mentre mi radevo. A Parigi, un maestro del cinema era morto. Mi precipitai al telefono. Rispose Svetlana. Eravamo tutti e due così avviliti che la nostra conversazione fu quasi monosillabica. Due giorni dopo, con i tempi delle poste italiane, mi arrivò una lettera, l'ultima di lui. «Farò qualcosa che ti addolorerà», diceva. Alosha aveva lasciato volontariamente questo mondo.

Quando nessun film era in produzione, Alosha era impegnato a incidere le sue acqueforti, Claire era impegnata con le minuzie delle pulizie quotidiane, ed entrambi leggevano molto. Lui conosceva russo, francese, tedesco e inglese. Lei conosceva l'inglese e il francese e aveva imparato il russo al punto da leggergli ad alta voce Tolstoj e Puskin prima di dormire. Erano lenti e si divertivano a perdere tempo. La loro conversazione era piena di divagazioni. Aneddoti, ricordi, argomenti filosofici molto interessanti. Ma pur sempre divagazioni. Nell'organizzare le retrospettive di Milano ho lavorato con loro e ho affrontato i loro ghirigori mentali, impazzendo.

Avevano una magia segreta e speciale che nessun altro poteva condividere: erano innamorati. Non erano solo una bella coppia o una buona squadra. Erano innamorati come il giorno del loro primo incontro.

Lei lo amava, punto. Lui l'amava e aveva creato con lei una patria tutta sua. Il vero Paese a quel tempo era sovietico, e a un russo "bianco" era proibito. Se fosse stato raggiungibile, il contrasto tra la vita quotidiana e i suoi ricordi d'infanzia e adolescenza sarebbe stato devastante.

Ma era russo. Rispondendo al telefono,

non diceva "hallo" o "qui Alexeïeff", ma "Aleksyéyef". Quando gli feci visita per la prima volta a Parigi, mi portò in un ristorante russo. Nei suoi ultimi, senili giorni, cerca di parlare russo con me. «Šura, abbiamo sempre comunicato in francese. A volte in inglese. Non so dire una parola in russo». «Tu sei mio amico. Come puoi essere mio amico e non parlare la mia lingua?». La sua vita era finita il giorno in cui era partito da Vladivostok. Il resto era stato sopravvivenza.

La mente di Claire era chiara e profonda ed eccelleva sia nella logica sia nell'intuizione. Era schietta, non timida, non sottomessa. Una volta l'ho vista confrontarsi con lui per una scelta artistica sullo schermo di spilli, e averla vinta. Ma il ruolo che aveva scelto per se stessa era di supporto, dato che era meno creativa di lui. La sua relazione con me era un sottoprodotto della relazione Alosha-me. Quando parlava da donna a uomo, parlava volentieri di lui o di loro, mai della propria vita o delle proprie opinioni. Nonostante le insistenti pressioni del marito, non accettò mai di essere una protagonista. L'unica eccezione che conosco fu la sua partecipazione da solista a una giuria del festival di Annecy.

L'architettura delle relazioni di Alosha era peculiare. Da un lato, mi ha presentato a malincuore sua figlia, Svetlana. Quando i suoi nipoti ed io eravamo contemporaneamente a Parigi, li menzionava e notava che avevamo più o meno la stessa età, ma ci teneva separati. Non ha mai detto una parola su scrittori famosi come André Malraux o Philippe Soupault, che erano suoi amici molto stretti. D'altra parte, volle a tutti i costi che incontrassi la vedova di Berthold Bartosch, l'autore dell'*Idée* (1931) anche se aveva smantellato l'atelier/appartamento sopra il teatro del Vieux Colombier dove il marito aveva realizzato il film. Mi trascinò anche a incontrare George Dunning, il regista del lungometraggio d'animazione *Yellow Submarine* (1968).

Era piuttosto timido nei confronti dei suoi film, e in pubblico ha sempre sostenuto che li amava tutti, su base uguale. In privato, le classifiche erano le seguenti: primi, a pari merito, *Una notte sul Monte Calvo* e *Quadri di un'esposizione*; terzo, *Il naso*; quarto, *En passant*; quinto, *Tre temi*; sesto, l'intero gruppo di film pubblicitari. *Una notte sul Monte Calvo* fu trasposto in film d'animazione da Walt Disney, come parte di *Fantasia* (1940).

Alosha sempre insistette che i due cortometraggi erano troppo diversi per essere confrontati ed elogiò la buona animazione del prodotto hollywoodiano. La Disney aveva copiato o preso ispirazione da lui? Era irremovibile: «Alla Disney non erano nemmeno consapevoli che il mio film fosse esistito».

Alosha fu sempre altruista nei confronti dei suoi colleghi animatori. Amava particolarmente Norman McLaren e la sua incessante ricerca di innovazioni stilistiche e tecniche. I suoi colleghi preferiti erano i polacchi Jan Lenica e Daniel Szczechura, i francesi Paul Grimault e Jean-François Laguionie, l'americano John Hubley.

Un critico cinematografico è sempre a disagio quando incontra un regista, ancor di più quando è un amico intimo. Ci sono tre opzioni: le emozioni influenzano favorevolmente il critico; le emozioni paralizzano un approccio sano al lavoro; le emozioni verso l'autore vanno a modo loro, le emozioni verso il film hanno una traccia completamente diversa rispetto a quelle della vicinanza umana. Sono stato fortunato ad abbracciare, con lui, la terza opzione. Ho amato sia l'autore che - separatamente - i film. Potei scrivere i miei saggi senza alcun imbarazzo.

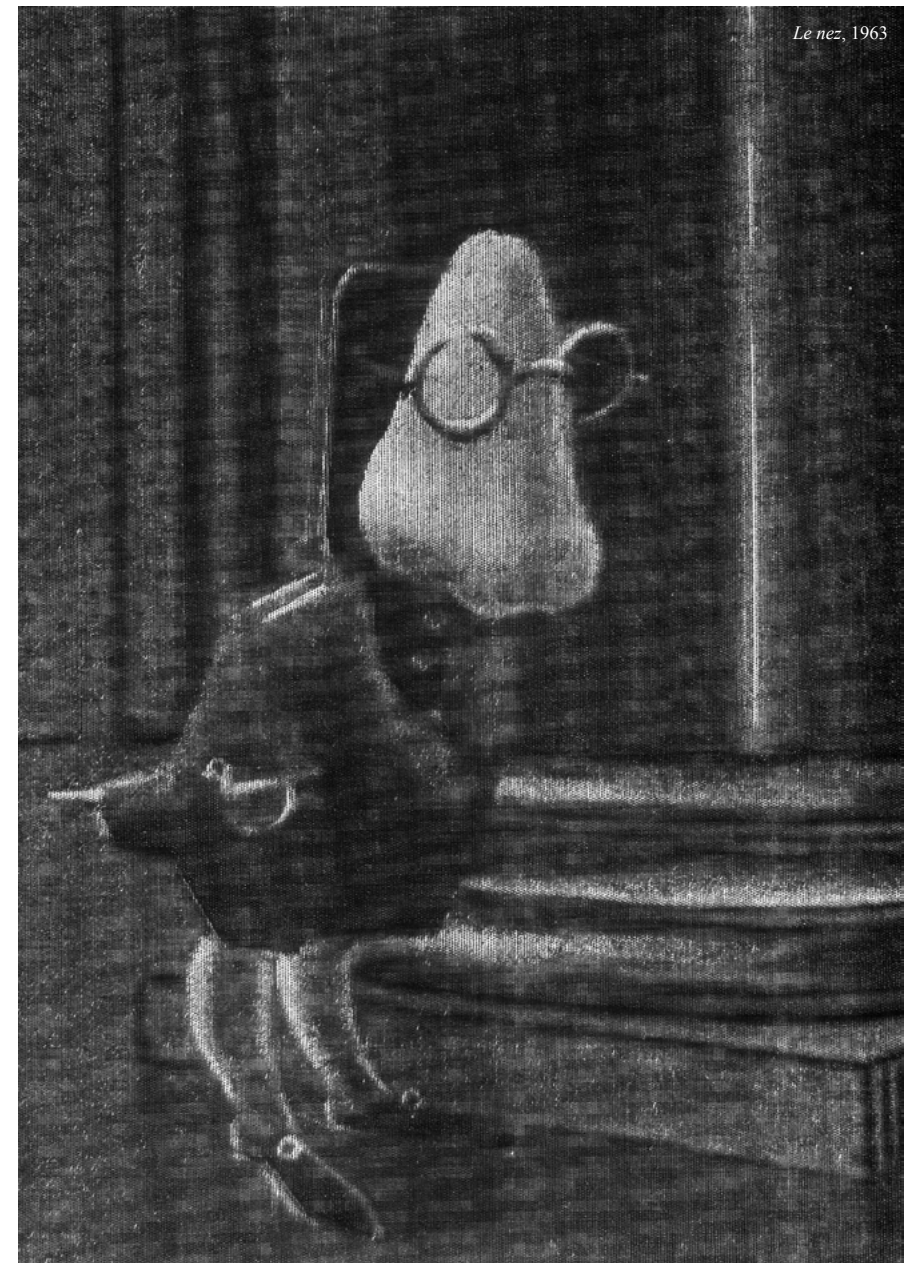
Una volta Alexeïeff mi ha mostrato un poster realizzato per una retrospettiva cinematografica, più una mostra di incisioni, dedicata a lui.

«Che cosa te ne pare?».

«La massa in bianco e nero dell'immagine tratta dal film è troppo pesante per bilanciare la filigrana di colore dell'incisione».

«Almeno sei sincero...» borbottò come risposta, piuttosto contrariato. Aveva creato *lui* il suo poster.

Giannalberto Bendazzi



THE GREAT HISTORY OF ANIMATION

ALEXANDRE ALEXEÏEFF

«I'll do something that will hurt you».

A touching and intimate testimony
by Giannalberto Bendazzi about the deep
friendship that connected the world's
greatest animation historian to one
of the most original artists of all time.

I met Alexandre Alexeïeff at Abano Terma Animation Film Festival in the spring of 1971. He was standing in front of the cinema hall, solemn and graceful at the same time. I introduced myself and he warmly welcomed me. Until that moment, I only had seen *Night at the Bald Mountain* among his films and I had quite admired it. «Well, there isn't much more to watch...» said him with a smile. He walked me through the room, and sat down on my side during the projection. He was 70 years old, I was 25.

I had many occasions to chat with him during the festival, both with him and his wife and co-creator Claire Parker, born in Boston but soon moved to Paris. Age didn't mean anything to them; in the same way, I always had older friends, and being a journalist I was used

to dealing with famous and intelligent people. When the festival ended, we warmly left each other and exchanged our addresses.

I thought that this was one of the usual festival acquaintances: we would have dined together at the next event, who knows how many months later, and maybe we would have exchanged new year's greetings to each other. Surprisingly, one week later arrived a greeting card from Paris; sometime later, one card from the Armor coast beach, where the couple was relaxing for a few days.

The message was clear: Alexeïeff wanted me as a friend. I grabbed paper and pen and I wrote the first of dozens of letters that would have been from Milan to Paris back and forth for eleven years.

I adored Alosha (his nickname for close people; Šura, for the closest; I was promoted to closest in the last 3 years of our attendance).

He was happy to be a great artist but definitely wasn't pretentious. This approach adapted perfectly to my mentality. When, during the course of my life, I achieved well some of my duties imposed by my job, I always operated with humility (NOT with hypocrite modesty). When I published my very first attempt at animation generic history, in 1978, he wasn't afraid to act as my guarantor, writing a wonderful introduction. He was my master, my mentor, my brother.

He was my older brother, because of his age (he wasn't a father, because parenthood didn't emotionally suit him). He also was my younger brother (as he declared), because I gave him a sense of protection (I was tall and muscular and I had a sharp tongue). He and Claire lived in Paris, Jean Moulin avenue. The num-

ber 36 corresponded to an anonymous door, on an anonymous facade. Beyond all that, it opened a totally different universe. A 50 meters straight alley, with some *ateliers d'artiste* and their vegetable/fruit garden on both sides. The last one on the right, shadowed by a large tilia and preceded by a small garden, was been adapted into a studio and living space at the same time by Alosha and Claire.

I had organized a monographic retrospective about the couple in Milan twice. In 1973, we did the first Italian screening of *Pictures at an Exhibition* and an exhibition on his etchings. In 1980 we did the first - and maybe the only - projection of the entire film production (containing *Three Moods*, freshly finished) at the presence of both directors.

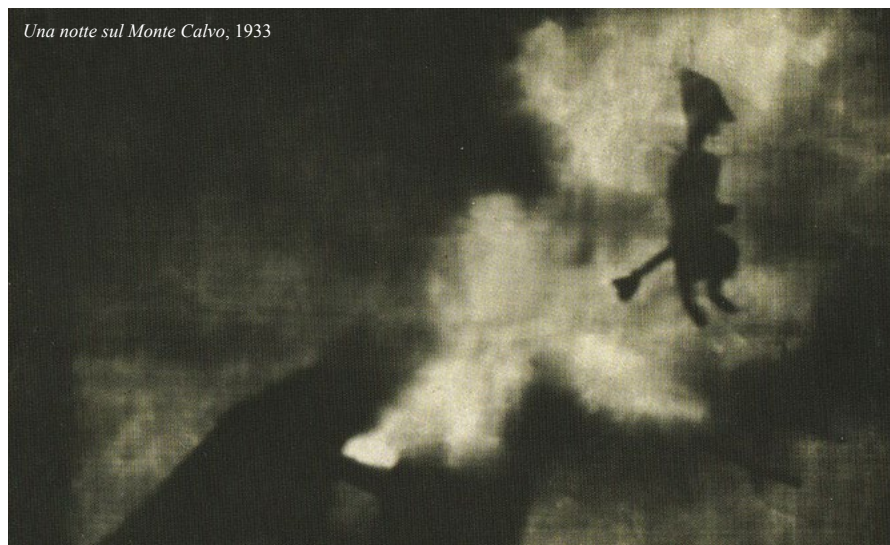
During those 11 years, I've visited them in Paris and they came here to visit me in Milan. Furthermore, we had festivals as a meeting point. But during June 1981 he and Claire stepped afar from the Annecy crowd and preferred living in a mountain lodge in the neighboring Alps, which a friend had lent to them.

Up there, Alosha confessed to me that Claire had cancer. Summer of 1981 would have been marked by letters and phone calls, increasingly frenetic. He didn't want to see anybody, nor me nor his Parisian friends. In the end, he accepted to admit Claire to the American Hospital, where they took diligent care of her. When it became clear that she was condemned without trial, the hospital put a bed in their living room and let her die at home.

At the end of September I took a train and I went to visit them, ignoring their ban. Alosha was taking care of the cleaning and all practical things (in other words, everything was chaos); and the moribund stank. I lifted her up to allow him to change the sheets. She didn't weigh at all. An Algerian doctor, a friendly and comprehensive man, spent an hour a day with the old couple. Claire begged me to go away. On the 3rd of October she was dead.

Alosha couldn't live by himself and at the age of 81 he was starting to lose clarity of mind. In 1982, he dreamed of realizing a short-film in memory of Claire and spent two weeks in Milan at mine "to discuss the script"; then he

Una notte sul Monte Calvo, 1933



Claire Parker



Quadri di un'esposizione, 1971



went back to Paris and Svetlana took care of him.

One morning in August, I was listening to the 8 am radio news while I was shaving. In Paris, a master of cinema died. I rushed to the phone. Svetlana replied. We were both so depressed that our conversation was almost monosyllabic. Two days later, with Italian mail times, I received a letter, the last one from him. «I'll do something that will hurt you», it said. Aloscha had voluntarily left this world.

When there wasn't any film in production, Aloscha was occupied to engrave his etchings, - Claire was busy with the little daily cleanings, and both used to read a lot. She knew English and French and learned Russian until the point of being able to read Tolstoj and Puskin out loud before sleeping.

They were calm and loved wasting time. Their dialogues were full of digressions. Anecdotes, memories, very interesting philosophical topics. But digressions anyway. While organizing their retrospectives in Milan I worked with them and I had to deal with their mental squiggles, going mad.

They had a special secret magic that no one else could share: they were in love. They weren't just a nice couple or a nice team. They were in love like the first day they met.

She loved him, that's all. He loved him and created it together with their own homeland. His real homeland was soviet at that time, and was prohibited to a "white" Russian. If it would have been reachable, the contrast between his daily life, his childhood and teenagehood memories would have been devastating.

But he was Russian. When he had to answer the phone, he didn't say "hallo" or "Alexeïeff here", but "Aleksyéyef".

When I visited him for the first time in Paris, he took me to a Russian restaurant. During his last senile days, he tried to speak Russian with me. «Šura, we have always communicated in French. Sometimes in English. I don't speak a word of Russian.». «You are my friend. How can you be my friend and not speak my language?». His life ended the day he departed from Vladivostok. The rest has been survival. Claire's mind was clear and deep and excelled in logic as well as intuition. She was frank, not shy, not submitted. One day I saw her discussing with him regarding an artistic choice on the pinscreen, and she won. But the role she had chosen for her was to be a supporter, since

she was less creative than him. Her relation with me was a by-product of the Aloscha-me relationship. When she spoke from woman to man, she happily talked about him or them, never about her or about her opinions. Despite the insistent pressures of her husband, she never accepted to be the main character. The only one I know was her solo participation in the jury at the Annecy festival.

Aloscha's relationship architecture was peculiar. From one side, he reluctantly introduced me to Svetlana, his daughter. When his nephews and I were in Paris at the same time, he mentioned them and noticed that we were about the same age, but took us apart. He never spent a word on famous writers like André Malraux or Philippe Soupault, who were his close friends. On the other side, he desperately wanted me to meet Berthold Bartosch's widow, the author of *Idée* (1931) even though he had dismantled his studio/apartment on the Vieux Colombier where her husband realized the film. He also dragged me to meet George Dunning, the director of the "Yellow Submarine" (1968) feature film.

He was quite shy about his films, and he always publicly affirmed that he loved them all the same way, on an equal basis. Privately, these were the following classification: first, joint winners, *A Night on Bald Mountain* and *Pictures on an Exhibition*; fourth, *The Nose*; *En Passant*; fifth, *Three Moods*; sixth, the entire commercials group. *A Night on the Bald Mountain* had been adapted to an animated film by Walt Disney, as part of *Fantasia* (1940). Aloscha always sustained that the two shorts were too different to compare and acclaimed the good animation of the Hollywoodian product. Did Disney copy or take inspiration from him? He was inflexible: «At Disney they didn't even know that my film ever existed».

Aloscha always has been an altruist to his other animation colleagues. He particularly loved Norman McLaren and his constant research of new stylistic innovations and techniques. His favorite colleagues were the Polish Jan Lenica and Daniel Szczechura, the French Paul Grimault and Jean-François Laguionie and the American John Hubley.

A cinema critic feels always uneasy when meets a director, even more when he's an intimate friend. There are three options: the emotions positively influence the critic; emo-

tions paralyze a healthy approach towards the job; emotions towards the creator go in a way, emotions towards the film have a totally different path from the humanly close's one. I have been lucky to experience, with him, the third option. I've loved both - separately - the author and his films. I had the chance to write my essays with no embarrassment.

Once, Alexeïeff showed me a poster realized for a film retrospective, plus an etching exhi-

bition, dedicated to him.

«What do you think of it?»

«The black and white matter of the image taken from the film is too heavy to balance the etching's color filigree's color.»

«You're honest at least...» grumbled as an answer, rather annoyed.

He personally created the poster.

Giannalberto Bendazzi

Totalizzazione, 1956



È con piacere che annunciamo l’ingresso di Jan Švankmajer tra i soci onorari di ALMA. Il grande maestro ceco, un mito e una leggenda in particolare per coloro che si occupano di cinema d’animazione, ci ha donato il testo del suo esilarante *Decalogo* che pubblichiamo insieme ad alcune immagini tratte dai suoi film. Un ringraziamento davvero speciale lo dobbiamo a Pavla Kallistová che ha reso possibile questo emozionante incontro.

JAN ŠVANKMAJER – DECALOGO

1. Tieni a mente che la poesia è una sola. L’opposto della poesia è la specializzazione professionale. Prima di iniziare a girare un film, scrivi dei versi, dipingi un quadro, crea un collage, scrivi un romanzo, un saggio ecc ... Perché soltanto coltivando l’universalità dell’espressione avrai la certezza di girare un buon film.

2. Arrenditi completamente alle tue ossessioni. Comunque sia, non hai niente di meglio. Le ossessioni sono relitti dell’infanzia. E proprio dalle profondità dell’infanzia emergono i tesori più preziosi. Occorre tenere sempre la porta aperta in questa direzione. Non si tratta di ricordi, ma di sensazioni. Non si tratta di coscienza, ma di inconscio. Lascia che dentro di te scorra liberamente questo fiume sotterraneo. Ti ci devi concentrare, ma al tempo stesso rilassarti al massimo. Quando giri un film devi esserci “dentro” 24 ore su 24. Poi tutte le tue ossessioni e tutta la tua infanzia saranno trasportate nel film senza che tu te ne accorga. E il tuo film diventerà così un trionfo di infantilismo. Ed è di questo che si tratta.

3. Usa l’animazione come un’operazione di magia. L’animazione non consiste nel mettere in moto oggetti inanimati, ma nel dare loro la vita. O per meglio dire: nel risvegliarli alla vita. Prima di dare vita a qualche oggetto del film, sforzati di comprenderlo. Non la sua funzione utilitaristica, ma la sua vita interiore. Gli oggetti, soprattutto quelli vecchi, sono stati testimoni di diversi avvenimenti, di destini che vi hanno lasciato un’impronta. Li hanno toccati persone nelle situazioni più disparate, in balia di diverse emozioni, e su di essi hanno impresso i propri stati psichici. Se, attraverso la cinepresa, vuoi rendere visibili questi loro contenuti nascosti, devi prestare loro ascolto. A volte persino per anni. Devi diventare innanzitutto un collezionista, solo in seguito un cineasta. Dare vita alle animazioni deve essere un processo naturale. Deve partire dagli oggetti, non dalle tue aspirazioni. Non usare violenza agli oggetti! Non raccontare le tue storie con l’aiuto degli oggetti, racconta le loro.

4. Continua a scambiare il sogno con la realtà e viceversa. Non esistono passaggi logici. Tra sogno e realtà c’è un unico, impercettibile atto fisico: sollevare o abbassare le palpebre. Nel sogno ad occhi aperti viene poi a mancare anche quello.

5. Se devi decidere se dare precedenza allo sguardo dell’occhio o all’esperienza del corpo, dai sempre precedenza al corpo, perché il tatto è un senso più antico della vista e la sua esperienza è ancora più essenziale. Tanto più che nell’odierna civiltà audiovisiva l’occhio è piuttosto stanco e “traviato”. L’esperienza del corpo è più autentica, non ancora gravata dall’estetizzazione. Il punto di fuga che non devi mai perdere di vista è, naturalmente, la sinestesia.

6. Più a fondo ti immergi nella trama fantastica, più devi essere realistico nel dettaglio. Qui è necessario appoggiarsi interamente all’esperienza onirica. Non temere la “noiosa descrittività”, la pedante mania del “dettaglio superfluo”, il documentarismo; non averne timore se vuoi convincere lo spettatore che tutto ciò che vede nel film lo riguarda, che non si tratta di qualcosa al di fuori del suo mondo, ma di qualcosa in cui, pur senza rendersene conto, è immerso fino al collo. È di questo che lo devi convincere, sfruttando ogni trucco che sai padroneggiare.

7. L’immaginazione è sovversiva, perché contrappone il possibile al reale. Perciò usa sempre l’immaginazione più sfrenata. L’immaginazione è il più grande dono che l’umanità abbia mai ricevuto. È l’immaginazione che ci ha reso umani, non il lavoro. L’immaginazione, l’immaginazione, l’immaginazione...

8. Scegli per principio temi verso cui nutri un rapporto ambivalente. Tale ambivalenza deve essere sufficientemente forte (abissale), irreversibile, da permetterti di camminare sul filo del rasoio senza cadere né da una parte né dall’altra o, al contrario, da entrambe le parti contemporaneamente. Solo così eviterai il peggior di tutti gli errori: il film à thèse.

9. Coltiva la tua creazione come strumento di autoterapia. Questo atteggiamento antiestetico, infatti, avvicina l’opera creativa alle porte della libertà. Se la creazione artistica ha un qualche senso, esso consiste allora nel darci la libertà. Nessun film (quadro, poesia) può liberare lo spettatore se non offre tale sollievo anche all’autore. Tutto il resto è un fatto di “comune soggettività”. L’opera creativa come liberazione permanente.

10. Dai sempre precedenza alla creazione, alla continuità del modello interiore o all’automatismo psichico rispetto all’idea. Non c’è idea, nemmeno la migliore, che sia un motivo sufficientemente valido per mettersi dietro la cinepresa. Passare barcollando da un’idea all’altra non equivale a creare. L’idea trova posto nella creazione soltanto quando vuoi esprimere un tema che è parte integrante del tuo vissuto. Solo allora sopraggiungono le idee giuste. L’idea non è altro che una componente del processo creativo, non il suo impulso iniziale. Non lavorare mai, improvvisa sempre. Il copione è importante per il produttore, non per te. È un documento non vincolante a cui ricorrere solo nei momenti in cui ti manca l’ispirazione. Se questo ti succede più di tre volte nel corso delle riprese, allora è un segno: o stai lavorando al film “sbagliato”, oppure hai finito.

Se ho formulato questo Decalogo non significa però che io lo osservi consciamente. Queste regole sono in qualche modo derivate dalla mia opera, non l’hanno preceduta. Del resto, ogni comandamento è dato per essere infranto (non aggirato). Esiste poi un’altra regola la cui violazione (o elusione, tanto peggio) è deleteria per ogni genere di artista: Non mettere mai la tua opera al servizio di qualsiasi cosa che non sia la libertà..

Jan Švankmajer (1999)

Traduzione dal ceco: Eleonora Bentivogli

We’re pleased to announce Jan Švankmajer’s inclusion to our ALMA’s honorary members. The great Czech master, who is considered as a legend between those who do animation, has donated us his *Decalogue* exhilarant text that we’ll publish along side some of his films’ pictures. Special thanks goes to Pavla Kallistová who made possible this exciting encounter.

Jan Švankmajer Decalogue

1. Remember there is only one form of ‘poetry’. The opposite of poetry is professional expertise. Before you start making a film, writing a poem, painting a picture, create a collage, write a novel, essay etc. Only by cultivating your ability for universal expression will you ensure you will produce a good film.

2. Surrender to your obsessions. There is nothing better. Obsessions are the relics of childhood. And the most precious treasures come from the depths of childhood. You need to always keep the gate to your childhood open. It is not about specific memories, it’s about feelings. It’s not about consciousness, it’s about unconsciousness. Let the inner river flow freely through you. Concentrate on it but at the same time relax completely. When making your film, you need to be 24 hours submerged ‘in it’. Only then will all your obsessions, your childhood, enter your film, without you being consciously aware of it. And your film will become the triumph of ‘infantilism’. And that is what it’s all about.

3. Use animation as a magical operation. Animation isn’t about making inanimate objects move, it is about bringing them to life. Before you bring an object to life, try to understand it first. Not its utilitarian function, but its inner life. Objects, especially the old ones, were witnesses to certain happenings, people’s actions, their fortunes, which somehow marked them. People touched them in different situations, while acting under various emotions, and they imprinted onto them these different mental states. If you want to disclose some of these hidden aspects of objects through your camera, you need to listen. Sometimes even for years. First you have to become a collector, and only then a filmmaker. Bringing objects to life through animation has to be a natural process. Life has to come from within them, and not from your whim. Never violate objects! Don’t tell through them your own stories, tell theirs.

4. Keep exchanging dreams for reality and vice versa. There are no logical transitions. There is only one tiny physical act that separates dreams from reality: opening or closing of your eyes. In daydreaming even that isn’t necessary.

5. If you are trying to decide what is more important —the experience of the eye or the experience of the body; always trust the body, because touch is an older sense than sight and its experience is more fundamental. Apart from that, in our contemporary audiovisual civilization, the eye is rather tired and ‘spoilt’. The experience of the body is more authentic, uninhabited by aesthetisation. But be aware of synaesthesia.

6. The deeper you enter into the fantastic story the more realistic you need to be in the detail. At that point you need to fully rely on your experience of dreams. Don’t worry about being ‘boringly descriptive’, pedantically obsessive about an ‘unimportant detail’, documentaristic. You need to convince the viewers that everything they are seeing in your film concerns them, that it is a part of their world too, and they are submerged in it to their ears, without realising it. You need to convince them about that, through all the tricks you possess.

7. Imagination is subversive, because it puts the possible against the real. That’s why you should always use your wildest imagination. Imagination is the biggest gift the humanity received. Imagination makes people human, not work. Imagination, imagination, imagination...

8. Always pick themes that you feel ambivalent about. This ambivalence has to be strong (deep) enough so you can walk on its edge and not fall to either side or even both at the same time. Only by doing that you will be able to avoid the biggest sin: film à la these.

9. Cultivate your creativity as a form of self therapy. Such an anti-aesthetic attitude brings creativity closer towards the gates to freedom. If there is at all any purpose in creativity it is that it liberates us. No film (painting, poem) can liberate a viewer unless it didn’t liberate its author first. Everything else is a question of ‘common subjectivity’. Creativity as a process of permanently liberating people.

10. Always put the continuity of your inner vision or psychological automatism before an idea. An idea, even the greatest one, shouldn’t ever be a sole motivation for wanting to make a film. Creative process doesn’t mean stumbling from one idea to the next. An idea becomes a part of a creative process only when you have found the theme that you want to express and you fully understand it. Only then will the right ideas emerge. An idea is a part of creative process, not an impulse for suddenly becoming creative. Never work, always improvise. Script is important for a producer, not for you. It’s a non-binding document you should only return to when your imagination lets you down.

Although I have formulated this Decalogue on paper it doesn’t mean I consciously refer to it. These rules somehow emerged through my work, they didn’t precede it. Anyway, all the rules are there to be broken (not avoided). But there is one rule which, if broken (or even avoided), becomes destructive to the artist: Never subordinate your personal creativity to anything but freedom.

Jan Švankmajer (February 1999)

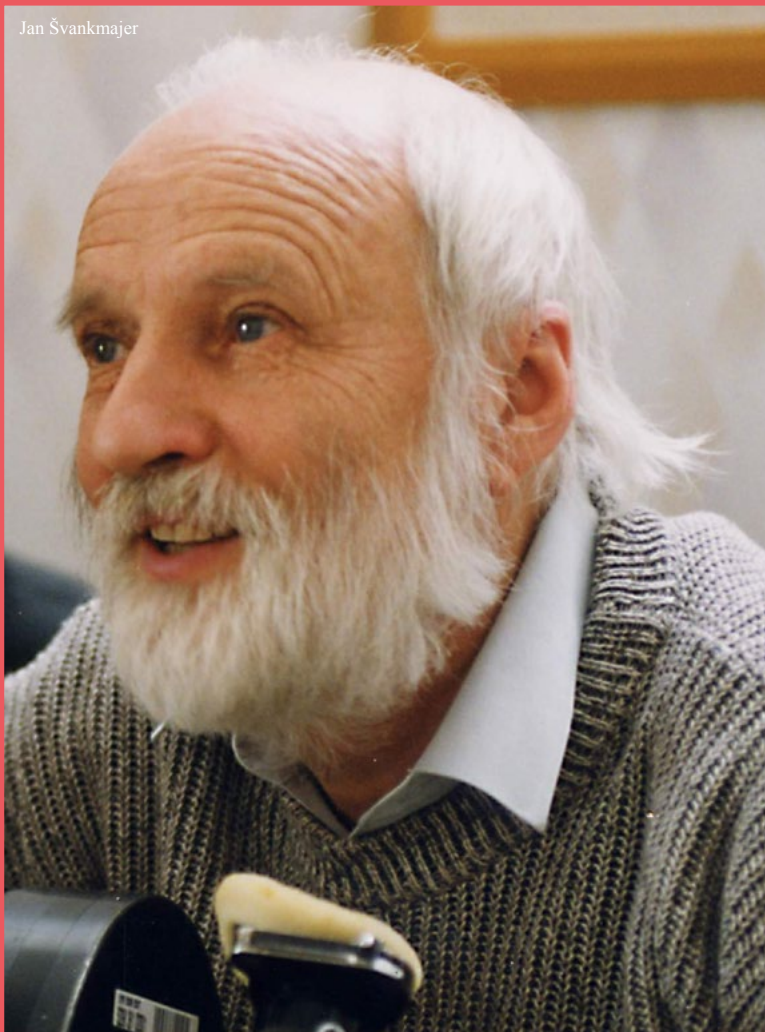


Alice, 1987

JAN ŠVANKMAJER nasce a Praga il 4 settembre del 1934. I suoi studi (nel corso di Stage Design al College of Applied Arts e nel corso di Puppetry all'Accademia di Arti Performative di Praga) influenzarono molto il suo personale approccio alla creazione. Presso il Magic Lantern Theatre ha potuto sperimentare alcune tecniche del cinema, effetti speciali inclusi, per la prima volta. Nel 1964, presso il Krátký film Studio di Praga, realizzò il suo primo film. L'originalità creativa di Jan Švankmajer, comunque, eccede i limiti del cinema e approda a diverse pratiche visive espressive. Le sue opere si caratterizzano per una forte attenzione ai fenomeni tattili e all'immaginazione. Una buona parte della sua produzione è solcata da un umorismo nero quasi blasfemo e da un occhio giocoso che, combinati a una straordinaria sensibilità e penetrante critica intellettuale, definiscono le inconfondibili sfaccettature della sua personalità. Il suo lavoro, che sia cinematografico, visivo o letterario, è collegato alle attività collettive del Gruppo Surrealista Cecoslovacco. È tra i più grandi artisti nella storia del cinema d'animazione mondiale.



Jan Švankmajer



Alice, 1987



Dimensions of dialogue, 1982

JAN ŠVANKMAJER was born on September 4, 1934 in Prague. His studies at the College of Applied Arts in Prague in the Stage Design Department and at the Prague Academy of Performing Arts in the Department of Puppetry (directing and stage design) largely predetermined his own creative development. He did not study film and its technology - perhaps this also contributed to Švankmajer's not being weighed down by the "cinematic art" with its excessive dedication to the technical medium and resulting depressive receptiveness. In the Magic Lantern Theatre he experimented with some film procedures, including special effects, for the first time. He made his first film in 1964 at the Krátký film Studio in Prague. The creative diversity of Jan Švankmajer, however, exceeds the limits of film. The artist is active in autonomous visual expression which he has practised since the end of the 1950s. His literary expression consists mainly of scenarios and tactile poems, while his theoretical activity has focused on research of tactile phenomena and imagination. A considerable part of the imaginative strength of Jan Švankmajer consists of blasphemous black humour and a playful viewpoint which, together with extraordinary sensibility and a penetrating critical intellect, form the determining facets of his creative personality. His work, whether film, visual, or literary, is connected with the collective activities of the Czechoslovak Surrealist group.

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

- 1964 - The last trick
- 1965 - J.S.Bach - fantasy in g minor
- 1965 - A game with stones
- 1966 - Punch and judy
- 1966 - Et cetera
- 1967 - Historia naturae
- 1968 - The garden
- 1968 - The flat
- 1969 - Picnic with weismann
- 1969 - A quiet week in the house
- 1970 - The ossuary
- 1970 - Don juan
- 1971 - Jabberwocky
- 1972 - Leonardo's diary
- 1979 - The castle of otranto
- 1980 - The fall of the house of usher
- 1982 - Dimensions of dialogue
- 1982 - Down to the cellar
- 1983 - The pendulum, the pit and hope
- 1987 - Alice (full-length film)
- 1988 - Virile games
- 1988 - Another kind of love
- 1989 - Meat love
- 1989 - Darkness-light-darkness
- 1989 - Flora
- 1990 - The death of stalinism in bohemia
- 1992 - Food
- 1994 - Faust (full-length film)
- 1996 - Conspirators of pleasure (full-length film)
- 2000 - Otesánek (full-length film)
- 2005 - Lunacy (full-length film)
- 2010 - Surviving life (full-length film)
- 2018 - Insect (full-length film)

ALMA INCONTRA BÉLA TARR

«Quando lavori con le persone
ci sono due strade: forzarle
ad eseguire quello che vuoi,
oppure le lasci stare per farti
mostrare come sono fatte.

La mia è sempre la seconda strada»

BÉLA TARR Okay, cominciamo.

ALMA Nel film *Le armonie di Werckmeister* una balena imbalsamata trasportata su un grande carro fa il suo ingresso in una cittadina, un'apparizione quasi mistica che porterà scompiglio nelle coscienze degli abitanti e alterazioni nelle loro abitudini. Naturalmente può far venire in mente il Leviatano biblico o Moby Dyck, ma oggi è quasi impossibile non assimilare la venuta della balena a quello che sta accadendo nel mondo con questa pandemia...

BT Prima di tutto, bisogna comprendere che in *Werckmeister* ci sono tre personaggi principali: il primo è Valushka, è un ragazzo che ha uno stretto contatto con il cosmo, l'altro è il signor Eszter, che ha uno stretto contatto con le voci pulite e il terzo è la balena che viene dal lontano oceano. Quando stavo pensando a questo film non ho pensato ad una pandemia, non pensavamo ad un sacco di altre cazzate, a quello che sta succedendo ora, non pensavamo alle rivolte della gente, non pensavamo a tutto il casino della vita. È una sorta di fiaba, e ora fa parecchio strano... è diventata reale.

A Sì! Esatto! È un po' inquietante. In una recente intervista ha dichiarato che sapeva che *Il cavallo di Torino* sarebbe stato il suo ultimo film ancor prima di cominciare le riprese, perché quello che doveva dire con il cinema l'aveva già detto e il seguito sarebbe stato soltanto una ripetizione. Per un artista come lei non girare più film è una decisione molto seria. La domanda che segue è più che altro dettata dal nostro desiderio di vedere una sua nuova opera cinematografica: esclude davvero ancora la possibilità che un evento imprevedibile, l'incontro con un testo o altro possa riportarla dietro alla macchina da presa?

BT Beh, sai questa è una domanda davvero complicata. Perché se si dà un'occhiata ai miei film, mi sa che quando avevo appena cominciato sia stato quasi quarant'anni fa,

e piano piano, solamente passo dopo passo... lo costruisco con il linguaggio cinematografico, film dopo film. Sai, dopo che hai finito un film ci si fanno delle domande e tu non puoi risolvere le nuove domande con le risposte del film precedente. Non sono solo io, perché ho un gruppo di persone e insieme costruiamo il linguaggio del film. Non c'è motivo di continuare, sarebbe solo una ripetizione e io non vi voglio annoiare con le mie stronzate. Questo è il motivo per il quale noi, io e la mia gente, abbiamo deciso di fermarci. Ma la vita non è finita, il che significa che sto ancora facendo qualche cosa. Ho fatto una grande mostra ad Amsterdam, al Eye Museum, quando ancora era possibile... in più nell'ultimo anno, sì, era l'ultimo anno, abbiamo fatto un grande spettacolo che era metà teatro, metà cinema, metà musica dal vivo... come una performance. Ma durava tre ore, il titolo era *The Missing People* (Le Persone Scomparse) ed era a Vienna, poi sai sto lavorando a qualcosa per Barcellona, ci sono dei giovani ragazzi... vogliono provare a fare qualcosa dentro un museo... Sto usando il mezzo del film non nel campo del lungometraggio, ma più verso lo storytelling drammaturgico, qualcosa del genere.

Non sono pigro! (ride, *N.d.T.*)

E in più, ho fatto la mia scuola personale a Sarajevo e anche questo è stato un gran lavoro, un grande step per la mia vita. E son venuti un sacco di ragazzi giovani da tutte le parti del mondo e facevamo un sacco di belle cose.

A Cosa le ha fatto aprire una scuola, chiamiamola così, che cosa insegna?

BT Devi sapere che odio tutte le scuole di cinema... non mi piacciono! Perché non sono... sai, prima di tutto la mia filosofia e il mio problema in tutte le scuole era "niente educazione, solo rilasciare". Ho avuto tanti studenti talentuosi ma non ho mai davvero detto "studenti", sono piuttosto dei giovani colleghi e... non sono studenti, sono esseri umani provenienti da diverse parti del mondo, Giappone, Corea, Singapore, India, un sacco dall'America, Colombia, Brasile, Messico, Stati Uniti e Islanda, il più divertente è dell'Isola di Fecuei (pronunciato simile a "fuckway", *N.d.T.*) sai suona strano (ride), e poi dall'Europa, Inghilterra, Polonia, sì ho anche avuto un italiano ma... spagnoli, francesi. Sai, sono venute molte persone, da diversi paesi, culture e diverse identità. Abbiamo avuto gay, lesbiche, eterosessuali e... avevamo un gran casino! Come posso insegnare? Cosa vuoi che ti insegni? Niente. Sono solo il vostro mentore, perché tutti voi siete diversi, e vi devo poter capire, devo essere fottutamente forte. Sai, sensibilità. Devo capire chi sei e cosa vuoi davvero, cosa vuoi davvero, quello che vuoi veramente e come

posso farti crescere, come ti posso proteggere, sono solo il tuo mentore, tuo padre. Mi ricordo di un ragazzo che ha pianto sulla mia spalla una volta, era portoghese e un bravo regista, e successe. Quando tu stai facendo il tuo progetto non ti dirò mai di seguirmi, non voglio che tu segua la mia strada, voglio solo che tu sia te stesso e sai, è un lavoro stressante, mi serve tutta la mia empatia. Un giorno devo parlare con una ragazza lesbica e un giorno devo parlare con un islandese muscoloso che parla con una forte "R" accentata (ride, *N.d.T.*).

A Sembra molto umano.

BT È così... così e basta. Perché tutto quello che faccio è per te, non per me. Un ufficio aperto a tutte le ore. Tutta la mia gente stava seduta nella stessa stanza e condividevamo tutte le informazioni e non era una scuola, non era come, uhm, una scuola di saggi, è una fabbrica di film (film factory, *N.d.R.*). Cinque anni della mia vita. E ovviamente poi mi hanno cacciato... perché l'abbiamo solo derubata, sai era all'interno di una università privata e loro producono denaro... mi chiedevano sempre quale fosse il loro profitto e ho detto: mi dispiace, nessuno.

A In diverse sue opere la vita degli uomini e delle cose è in balia di una meteorologia ossessiva. La pioggia, il vento, il fango, la nebbia avvolgono e accompagnano l'intera umanità in una sopravvivenza devastante. Può raccontarci qualcosa sul suo cinema e questi fenomeni temporali?

BT Bisogna capire che viviamo nel globo, che siamo parte della natura. Non siamo il tutto di questo mondo, solo una parte. Ed è molto ricco, pieno di vita... Non sono solo gli animali... possiamo parlare delle verdure, possiamo parlare degli alberi, la natura è viva e stavo pensando molto durante questi film che bisogna coinvolgere la natura, perché là è dove la nostra vita ha inizio ovviamente, nel tempo sicuramente, tutto ne è all'interno. E se pensiamo davvero a cosa sta succedendo, è perché dobbiamo capire che noi non siamo il mondo, l'essere umano non è il solo a questo mondo.

E in qualche modo, se ti guardo, tu sei una persona giovane, Stefano è più grande, ma entrambi avete il diritto ad una vita normale, salutare, piena. Non siamo nati per soffrire, ma stiamo soffrendo molto. E questo è il motivo per il quale ne siamo trasportati, dalla meteorologia, perché è vera. E se decido che lo storytelling non mi interessa, perché non mi interessa, è perché voglio vedere la complessità della vita. Oggi è stato un cazzo di giorno nebbioso e non son potuto andare a passeggiare e non posso andare a passeggiare lo stesso per via della pandemia, sai con il lockdown, e quando si sta in lockdown si ha molto tempo per pensare. Non lo vedo tuttavia come uno spreco di tempo, ma è una cosa disconnessa dalla pandemia, è connettersi per vedere un po' di più il mondo, la vastità, soprattutto non è seguire un fottuto storytelling. Così noioso, tanto alla fine della storia tutto finisce in una bara.



Werckmeister Harmonik, Béla Tarr, 2000

A È possibile secondo lei una lettura antifrastica del suo lavoro, cioè che nei suoi film alberghi uno sconfinato amore per la vita?

BT È una domanda molto sofisticata, giuro che non riesco a capirla. Prima di tutto, il film è un lavoro molto semplice, il verbalismo e i versi non funzionano. Si ha una cazzo di macchina da presa, si cattura un’immagine e quell’immagine ha un significato e lo spettatore vedrà solo quell’immagine. Se qualcuno pretende che io verbalizzi, come in questo caso, è impossibile. Perché altrimenti non avrei fatto un film. È molto più conveniente, molto più facile, dire parole o scrivere giù qualcosa. Dimentica, dimentica le cose sofisticate. Il tuo film è concreto. Vedi, se faccio vedere l’immagine di questa cazzo di scatola di sigarette, questa è una scatola di sigarette. Non c’è nulla dietro o nient’altro, è concreta. L’unica vera domanda è qual è la mia relazione con questo pacchetto di sigarette, perché se la apro e prendo una sigaretta significa che sono un fumatore. Questo è tutto quel cazzo che significa! Non c’è niente, niente, niente altro. Perché se tu sei su questo tavolo, e sei uno scrittore e vuoi scrivere di questo tavolo e di questa scatola di sigarette, ne puoi scrivere tranquillamente venti pagine, se sei un bravo scrittore, ma se sei un fottuto regista hai solo una chance di far vedere quel tavolo e quel pacchetto di sigarette. E sinceramente, questo è il motivo del perché non penso ci sia null’altro dietro, qualcosa sotto, no. Vedi, una volta sono stato a Lipari, in Italia, il mio amico Enrico Ghezzi organizzò un incontro fra filosofi e registi. Mi ci ha portato. Alla fine, abbiamo parlato e ho incontrato tante meravigliose persone, ma rimango sicuro nel dire che la filosofia è un linguaggio e il film è un altro linguaggio, e non vi è nessuna traduzione. Ogni volta che mi chiedono quale sia la relazione fra la letteratura e il film, rispondo sempre che non vi è relazione alcuna. Nessuna. Perché solo se sei uno scrittore puoi scrivere venti pagine su questo tavolo.

A Ci potrebbe raccontare di un evento che l’ha sorpresa durante le riprese di Satantango?

BT Quando lavori con le persone ci sono due strade: forzarle ad eseguire quello che vuoi, oppure le lasci stare per farti mostrare come sono fatte. La mia è sempre la seconda strada. Prima di tutto, si deve parlare della scelta degli attori, quando fai il casting si ha una specie di sceneggiatura. Non mi è mai importato della sceneggiatura, proprio mai, perché per me la cosa importante è avere una lista di situazioni, giusto descrivere un pochino qual’è la situazione. Perché la persona che sta entrando è sicuramente una persona diversa da quella che ti aspettavi. Forse un pò simile. Questo è il motivo per il quale non scelgo mai veramente gli attori, ma le personalità. Sono interessato a quale sia la sua personalità e cos’è la tua personalità, e cosa posso fare con voi due, come esseri umani. Certo che abbiamo delle sorprese perché io ti lascio libero e le tue vere emozioni vengono fuori in

una situazione vera. Potrebbe sorprendermi. E non ti dirò mai fai questo, fai quello. Perché sono soprattutto curioso di chi tu sia. E se posso accrescerti, sullo schermo come in questo caso, posso assistere a delle emozioni vere, degli occhi umani veri. Perché negli occhi vedrai la vera persona. E questo è il motivo per cui pensavo sempre, fanculo la sceneggiatura, non mi interessa, mi importano solo le persone che stanno con me. Ovviamente la stessa logica si applica agli animali. Per *Il Cavallo di Torino* ci serviva un cavallo, un cavallo che non vuole lavorare. Mi sono guardato in giro per settimane, e alla fine lo abbiamo trovato. Era testardo, non ne voleva proprio sapere. E mi sono sentito fantastico quando lo abbiamo scovato ad un cazzo di mercato di animali. Era brutto e messo male perché non voleva lavorare e così l’abbiamo comprato perché sapevamo che sarebbe stato il personaggio principale del film. Tutto quello che mi stai chiedendo sulla regia non è il vero modo di fare film. Non ho mai saputo come sia davvero fare film. Sono solo... non lo so chi sono.

A Lei spesso ama girare dei lunghissimi piani sequenza. A volte, durante alcuni di essi, la realtà che lei filma finisce col perdere consistenza terrena per diventare metafisica. Può parlarci di come si è sviluppato questo tipo di linguaggio e della sua ricerca in questo senso?

BT Ne abbiamo parlato prima, del tempo, dello spazio e della nostra vita. Prima di tutto, se guardi tutti i miei film, il mio primo film, di quando avevo ventidue anni... Non so quanti anni tu abbia...

GIULIA Ne ho ventisei.

BT Vabbè, io ne avevo ventidue, e avevo già cominciato ad ascoltare le persone. E piano piano, passo dopo passo come dicevo, le riprese si sono allungate, sempre di più, mentre invecchiavo. Ho capito gradualmente l’importanza del tempo. Perché quando sei ragazzo non ti importa del tempo. Lentamente, cominci a capire come tutte queste cose siano connesse: il tempo, lo spazio, le personalità. Tutto questo insieme ovviamente si è trasformato in un linguaggio cinematografico. Ed è diventato lentamente più lungo... e ovviamente un po’ più complicato.

GIULIA Stefano ti ricorda anche che sei il benvenuto a ritirare il premio di ALMA in Italia il prossimo anno!

BT Ma certo! Spero di sopravvivere, che non è uno scherzo, perché questa pandemia non è uno scherzo. Per esempio ben tre membri della mia crew sono morti la scorsa settimana. Davvero, non è uno scherzo. Sono morti terribili. Spero solo che tutti sopravvivano e poi vedremo come andrà. Mi piacerebbe tantissimo tornare in Italia, perché la amo. Ciao! –

Intervista condotta da Giulia Marcolini e Stefano Franceschetti.

Béla Tarr

La regia di Béla Tarr (Orso d’argento, Gran Premio della Giuria al Festival internazionale del cinema di Berlino 2011) è unica e inconfondibile, da anni studiata e ammirata dalla critica e dai cinefili di tutto il mondo, al punto che possiamo parlare di un cinema *prima* e *dopo* Béla Tarr. Codifica per la prima volta il suo stile con il film *Perdizione (Kárhozat)*, nel 1988. Dopo di esso gira quello che è considerato il suo capolavoro, il monumentale *Satantango*, della durata di sette ore e mezza. Ad esso seguono il lirico *Le armonie di Werckmeister* e *L’uomo di Londra*, che si differenzia per alcuni versi dal resto della filmografia di Tarr, tra i quali il ricorso all’utilizzo di attori famosi (Tilda Swinton) e la scelta del soggetto (un giallo tratto da un romanzo di Simenon). Nella sua troupe permangono dei collaboratori di fiducia: il compositore Mihály Víg, la moglie e co-regista Ágnes Hranitzky, lo scrittore e sceneggiatore László Krasznahorkai e il direttore della fotografia Gábor Medvigy (poi Fred Kelemen). Dopo aver vinto l’Orso d’Argento al Festival di Berlino 2011 con il film *Il cavallo di Torino* ha annunciato di voler abbandonare la professione di regista.



Satantango, Béla Tarr, 1994

ALMA MEETS BÉLA TARR

«When you're working with the people you have two ways: to force them to do what you believe or you just let them be to show you up what they are. My way is always the second one»

BÉLA TARR Okay, let's go ahead.

ALMA So, in the film *The Werckmeister Harmonies* a stuffed whale transported on a big wagon enters a small town, an almost mystic apparition that will bring disorder in the citizens' mind and alterations in their habits. Naturally, it might call to mind the biblical Leviathan or Moby Dick, but nowadays it is almost impossible to not connect the whale's arrival with what is currently happening in the world with this pandemic...

BT First of all, you need to know that the *Werckmeister* has three main characters: one is Valushka, the guy was a very strong connection to the cosmos, the other one is Mr. Eszter, who has a very strong connection to the clean voices and the third one is the whale who is coming from the far ocean. when I was thinking about this movie we didn't think about the pandemic, we didn't think to a lot of other shit, what is happening now, we didn't think about the revolt of the people, we didn't think about all the fucked up life. It is a kind of fairy tale, and now it's very strange... it became real.

A Yeah! Exactly! It's a bit overwhelming.

In a recent interview you have declared that you knew that *The Turin Horse* would have been your last film since ever before start to film, because what you had to say with cinema have been already said and the next would have been only a repetition. Stop making films is a serious choice for an artist like you. The following question is mainly driven by our wish to see a new cinematic work of yours: Do you really exclude the possibility that an unexpected event, the encounter with a text or something else will ever take you behind the camera again?

BT Well, you know this is a very complex question. Because if you have a look at my films, I believe that when I started it was almost forty years ago, and little by little, step by step... I build it using film language, film by film. You know after you finish a movie you have some questions

and you can't answer the new questions with the answers of the previous movie. It's not only me, because I have a group of people and together we build up a film language. No way to go ahead, it shall be just repetition and I don't want to bore you with my old shit. That's why we, me and my people, we decided to stop. But life is not ending, which means I'm still doing something. I did a big exhibition in Amsterdam, at the Eye Museum, when it was still possible...plus the last year, yes it was last year, we did a big show which was partly theatre, partly motion picture, partly live music... it's like a performance. But it was three hours long, the title was *The Missing People* and it was in Vienna, you know and now I'm working for something in Barcelona, there are some young people... they want to try to do something inside the museum... I'm using motion picture but not in the field of long feature films, but more for a kind of dramaturgical storytelling, something like this.

I'm not lazy! (Laughs, *TN*.)

And plus, I did my own school in Sarajevo and this was also a big work, a big step for my life. And a lot of young people from all the corners of the world came and we were doing a lot of good things.

A What made you open a school, let's call it like this, what do you teach?

BT You have to understand that I hate all film schools... I don't like them! Because they are not... you know, first of all my philosophy and my problem in all schools was "no education, just liberate." I've had incredibly talented students, but I never really called them "students", they are more young colleagues and... they're not students, they are human beings from different corners of the world, Japan, Korea, Singapore, India, lots in America, Columbia, Brazil, Mexico, United States and Iceland, the most funny one is the Fecuei Island (when pronounced it sounds similar to "fuckway", *NT*) you know it's strange (laughs), plus from europe, england, poland yeah I had one italian but...



Satamango, Béla Tarr, 1994

spanish, portuguese, french. You know, a lot of different people came, from different countries, cultures, and different special identities. We had gays, lesbians, etherosexuals...and we had a huge mess!

How can I teach you? What do you want me to teach? Nothing. I'm just your mentor, because all of you are different, and I have to understand you, I have to be fucking strong. You know, sensibility. I need to discover who you are and what you really want. What you really want and how I can develop you, how I can protect you, I'm just your mentor, I'm your father. I remember that once a guy was crying on my shoulder, he was portuguese and a very good filmmaker, and it happened. When you are working on your own project I never tell you to follow me, I never want you to seek my way, I just want you to be yourself and you know this is a killing job because I need all my empathy. One day I have to talk with a lesbian girl and one other day I have to talk with the icelander macho guy who speaks with a very strong "R" (laughs, *TN*.)

A It sounds so human.

BT It's just... That's all. Because everything that I'm doing is for you, it's not about me. All the time open office. All my people were sitting together in the same room and we were sharing all the information and it's not a school, it wasn't an essay school, it's a film factory. Five years of my life. And of course in the end they kicked me out...because we just stole it, you know it was inside a private university and they produced money...every time asking me what is their benefit and I said: sorry, none.

A In different works of yours, the life of men and of things it's at the mercy of obsessive meteorology. The rain, the wind, the mud, the haze wraps up and accompanies the entire humanity in a devastating survival. Could you tell us something about your cinema and these temporal phenomenous?

BT You have to understand, we are living in the globe, we are part of nature. We are not the whole of this world, just a part. And it's very rich,

very full of life...it's not only the animals... We can talk about vegetables, we can talk of the trees, nature is alive and I was thinking while we were doing these movies that we have to involve nature, because our life is taking place there of course, in time of course, everything is in. And if we are really thinking about what is happening, it is because we have to understand we are not the world, the human being is not the only of this world.

And somehow, if I see you, you're a young person, Stefano is older, but you both have the right for a normal, healthy, full life. We are not born for the suffering, but we are suffering a lot. And is why we are brought by it, meteorology, because it is real. And if I decide that I don't care about the storytelling, because I don't care, it's because I want to see the complexity of all life. Today it was a fucking foggy day and I couldn't have a walk and I can't have a walk anyway because of the pandemic, you know it's lockdown and when you're in lockdown you have a lot of time for thinking. I don't see it as a waste of time, but it's not connected to the pandemy.

It's connecting to seeing a little bit of the world, the wider, especially is not about following this fucking story-telling. So boring, because at the end every story finishes in the coffin.

A In your opinion, is it possible to have an antiphrastic interpretation of your work, meaning that in your films harbours an unlimited love for life?

BT Very sophisticated, swear to god I don't understand it. First of all, film is a very simple chore, your verbalism or verse, are not working. You have a fucking camera and you're making a picture and the picture has a meaning and the viewer will see only that picture. If somebody wants me to verbalize it, as in this case, it is impossible. Because, otherwise I wouldn't have done a motion picture. It's much cheaper, much easier to tell words or write down something. Forget it, forget sophisticated stuff. Your film is concrete. You see, if I show a picture of this fucking box of cigarettes, this is a box of cigarettes. There isn't anything behind or nothing, it is concrete. The only question is what is my relation with this box of cigarettes, because if I open it and I take one cigarette it means I'm a smoker. That's all it fucking means! There is nothing, nothing, nothing else. And I beg you, please please be concrete. Because if you are on this table and you are a writer and want to write about this table and this box of cigarettes you can write twenty pages easy, if you're a good writer, but if you're a fucked up film maker, we have only one chance to show only one table and only one cigarettes' box.

And honestly, this is why I don't believe something is behind, something is under, no. See, I've been once in Lipari, in Italy, my friend Enrico Ghezzi organized a meeting between philosophers and filmmakers. He took me there. By the end, we had talk and I met there a lot of wonderful people, but I was sure the philosophy is one language and the film is the other language and there is no other translation. Every time they ask me about what is the relation between the liter-

ature and the film, I always say that there is no relation. None. Because if you're a writer you can write twenty pages on this table.

A Could you tell us about some event that surprised you during the filming of *Satantango*?

BT Mostly, of course. Because when you're working with the people you have two ways: to force them to do what you believe or you just let them be to show you up what they are. My way is always the second one. First of all, we have to talk about the actors choice, because when you do the casting, you know you have a kind of script. I never cared about the script, never ever, because for me the most important thing was to list the situations, just to describe a little bit what is the situation. Because the person who's entering is surely a different person from who you believed. Maybe a little bit similar. That's why I'm never choosing actors, but I'm choosing personalities. I'm interested in what his personality is and on what your personality is and what I can do with you two, as human beings. Of course we have some surprises because you're free and your real emotions are coming out in a real situation. It could surprise me. And I never say to you do this, do that. Because I'm just curious about who you are. And if I can develop yourself, on the screen like in this case, I can see real emotions, real human eyes. Because in the eyes you will see. The real person. And this is why I was always thinking, fuck the script, I don't care, all I care is the people who are with me. Of course the same logic applies to animals, like with *The Turin Horse* and we needed a horse, a horse that doesn't want to work. I looked everywhere for weeks and in the end we found it. He was resisting, he really didn't want to. And I was feeling amazing when we found it at a fucking animal market. He was ugly and fucked up because he didn't want to work and we bought it because we knew that he would have been the main character of the movie.

Everything you ask me about film-making is not the right way of film-making. I never knew how real film-making is. I'm just... I don't know who I am.

A You often love to film long sequence-shots. Sometimes, during some of them, the filmed reality ends up with losing consistency of reality to become metaphysic. Can you tell us about how this kind of language evolved and about your research regarding this?

BT We talked about it before, about time, space and our life. First of all, if you watch all my movies, my first movie, when I was twenty-two. I don't know how old you are...

GIULIA I'm twenty-six.

BT Whatever, I was twenty-two, and I'd already started to listen to the people. And little by little, step by step like I said, the takes became longer, and longer as I got myself older. I gradually understood the importance of time. Because when you're young you don't care about time. Slowly, you understand how all those things are connected: the time, the space, the personalities. All these together became of course a film language. And it slowly became a little longer... and of course a little more complicated.

G Stefano reminds you that you are welcome to grab the ALMA's prize in Italy next year!

BT Of course! I hope I will survive, which is not a joke, because this pandemic is not a joke. For example three of my formal crew members had died in the last week. It's really not a joke. They're terrible deaths. I just wish that everybody will survive and afterwards we'll see what is coming up. Of course I'd be happy to go back to Italy, because I love Italy. Ciao! –

Interview conducted by Giulia Marcolini and Stefano Franceschetti

Béla Tarr

Béla Tarr film direction (Silver Bear, Jury Gran Prix at the Berlin International Film Prize 2011) is unique and unmistakable, and has been studied and admired by critics and cinephiles of all world for years, until the point that we can discuss about a cinema *Before* and *After* Béla Tarr's. He established his style with the film *Kárhozat* in 1988 for the first time. Afterwards, he filmed what has been known as his masterpiece, the monumental seven and a half hours long *Satantango*. After which followed the lyrical *The Werckmeister Harmonies* and *The Man from London*, that differentiates from the rest of Tarr's filmography for the use of famous actors (Tilda Swinton) and subject choice (an adaptation of a Simenon's crime novel). After he won the Silver Bear at Berlin International Film Festival 2011 with the Film *The Turin Horse*, he announced his resignation as a film director.



Satantango, Béla Tarr, 1994

ANDREA BONETTI

Intervista a cura della redazione

Chi eri prima di varcare la soglia della Scuola del Libro e chi sei diventato oggi?

Prima della Scuola del Libro ero un semplice grafico che di grafica non sapeva nemmeno molto. Non ero né un grande studioso né un abile operatore, a me il computer piaceva poco e cercavo il più possibile di sostituirlo con il disegno a mano.

Come ti sei avvicinato al cinema d'animazione?

All'inizio del corso di Perfezionamento ho conosciuto un cinema di animazione che mi ha ipnotizzato, la fusione perfetta tra due mondi: il mondo del cinema e quello del disegno, entrambi mi hanno sempre affascinato tanto.

L'idea di animare qualcosa senza vita mi rilasciava calore, c'era qualcosa di magnetico nella materia in movimento che mi ha fatto superare le prime difficoltà, mi stressava molto anche fare degli esercizi molto semplici,

programmare la mia immaginazione su un foglio mi bloccava. Ma quella soddisfazione che provavo quando vedevo quel poco che avevo fatto, mi avvicinava sempre di più all'animazione e mi incoraggiava a continuare.

La tua esperienza alla Scuola del Libro di Urbino è stata estremamente positiva, per te e per la scuola. Pensa che c'è l'intenzione di dedicarti il tavolo luminoso sul quale facevi animazione come un ossesso, metterci a lato una targhetta con il tuo nome...

Ricordo che quando qualcuno me lo fregava mi mettevo a sedere dietro di lui e con il broncio lo fissavo.

Appena vedevo il banco libero mi ci fiondavo velocemente. In altri banchi non disegnavo, non ci riuscivo. Mi sentivo a mio agio lì, mi sentivo di non dare fastidio a nessuno.

Com'è cambiata la tua conoscenza del cinema d'animazione prima e dopo l'esperienza scolastica?

La mia conoscenza è maturata e si è ampliata negli anni successivi al corso, tuttavia non riesco a misurarla, penso di non saperne mai abbastanza. Con il tempo, la mente e la mano si abituano al tipo di lavoro che bisogna affrontare per un corto animato e questo è un processo automatico, è come crescere.

Ho solo tre corti animati alle spalle, tra poco quattro, mi sento poco oltre un punto di partenza... L'animazione cambia il mio modo di vedere le cose e di sentirle e questo mi fa evolvere continuamente, di progetto in progetto.

Perché, nel 2020, un giovane sceglie di fare animazione senza l'utilizzo del computer, disegnando a mano ogni singolo fotogramma?

Non sono riuscito ad aprirmi all'utilizzo del computer, mi sono sempre chiuso al metodo tradizionale perché il disegno mosso a mano, il colore e i segni che vivono frame per frame, rendono questo modo di fare animazione una vera poesia visiva, a me questo è sempre bastato. Purtroppo in Italia le possibilità di lavorare nel settore non sono molte, e quelle poche che ci sono spesso sono rivolte ad animatori tecnici che sappiano usare il computer.

C'è qualcosa a cui riservi un'attenzione particolare mentre disegni i tuoi film animati?

Penso spesso al progetto successivo, in modo da non fermarmi



mai e di ripartire subito, con qualcosa di nuovo per poter misurare i miei progressi. Comunque quando disegno cerco di fare molta attenzione allo sfumato delle forme, ai colori, alle ombre, a far trasparire una certa sensibilità.

Esiste un'opera letteraria che ti abbia fatto sognare di poterla trasporre, un giorno, in una tua animazione?

In realtà no, ci sono tantissime opere che adoro ma le mie animazioni devono riflettere, con assoluta libertà, le mie idee, i miei sogni, i miei sentimenti. Non mi ha mai entusiasmato la trasposizione di un'opera fatta da un'altra persona, forse anche per via di qualche timore, in fondo non mi sono mai sentito in grado di provare a proporle una.

Studiando la Storia dell'Arte nei tuoi anni a Urbino, c'è stato un momento in cui hai pensato che un artista, o un'opera, stesse parlando proprio di te?

È un pensiero che credo di non aver mai fatto, soprattutto durante il periodo di studio, quando ero

quasi completamente ignorante di me. Le opere che ho recuperato durante gli anni di corso però, mi hanno aiutato a costruirmi poco a poco.

Ascolti musica mentre disegni? Se sì, che tipo di musica?

Di musica ne ascolto tantissima, è un'altra passione, e mi piace toccare tanti generi e artisti del passato, dando anche un sbirciatina alla musica moderna. Mentre disegno i generi che più mi appassionano sono il rock, il progressive, lo stoner, il blues, il grunge. Molto spesso quando affronto delle parti difficili da disegnare faccio affidamento a band come Tool, Rush, Kyuss, Alice in Chains che mi trasmettono sempre l'energia giusta, oppure artisti come De Andrè, Bjork, Springsteen, Tom Waits, Creedence Clearwater Revival, Pink Floyd se ho bisogno di qualcosa di emozionante per ritornare ad empatizzare con il disegno o raggiungere un momento di stanchezza.

Nei tuoi lavori che rapporto c'è con la narrazione?

Per me la narrazione è l'altra faccia dell'immagine, la sorella maggiore.

Se non c'è la narrazione per me non c'è il film, e tutte le idee, per quanto forti siano, senza di essa si sgretolano, diventano fini a se stesse.

Se non ho una storia faccio fatica a iniziare un lavoro o a terminarlo. Però a pensarci bene non necessariamente inizio un nuovo progetto partendo dalla storia... talvolta parto da una mia illustrazione.

Per l'animazione che sto affrontando ora, sono partito da un disegno fatto durante gli anni del corso di Perfezionamento, su quel famoso banco della scuola.

Lavori da solo o in coworking?

Disegno da solo, in un piccolo stanzino, a casa, in isolamento.

Quali sono gli artisti che hanno influenzato la tua ricerca artistica?

Roberto Catani, Simone Massi, Magda Guidi mi hanno influenzato e trasportato nel campo dell'animazione e sono un punto di riferimento. Oltre a loro mi

condiziona molto la poetica di Bunuel, Bergman, Tarkovskij, Lopushansky, Sokurov.

Il film d'animazione al quale stai lavorando da più di un anno tocca argomenti sensibili e personali. Ti va di parlarcene?

Non è semplice parlare di una ferita sempre fresca, che probabilmente non si chiuderà mai. Sto provando a raccontare attraverso simboli, segni, metafore la perdita del mio migliore amico per via della depressione. Ho avuto modo di vederne la nera trasformazione, di conoscere i suoi vuoti interiori, le sue immaginazioni, che per lui erano reali e inscalfibili.

Era diventato una persona fragile, debole, indifesa, ma sentiva il calore delle persone che aveva

a fianco, e che purtroppo non sono riuscite a raschiare via il fango dalla sua mente.

Lo stesso anno, poco prima di lui, mia nonna era caduta in una crisi depressiva molto pesante, che è riuscita però a superare. La vedevo parlare da sola, tutto il giorno, tutta la notte, tutto il tempo, delle stesse cose, sempre quelle che la tormentavano.

Quando io mi mettevo davanti a lei, lei non mi vedeva, sembrava come se non mi vedesse.

Non ho la pretesa di raccontare la depressione, per come è e per come viene percepita, non ho la conoscenza necessaria. Voglio sfogare una storia che ho vissuto, dove i gesti, le parole e le carezze, in una condizione così delicata, qualche lacrima la asciugavano. —

Andrea Bonetti.

Nato a Pesaro nel 1994, frequenta l'Istituto F. Mengaroni, diplomandosi nel 2014 in arte pubblicitaria. Successivamente si iscrive al corso di Perfezionamento di Disegno animato presso la Scuola del Libro di Urbino.

Nel 2017, sotto la direzione artistica di Simone Massi, lavora come disegnatore al film *La strada dei Samouni* di Stefano Savona, selezionato alla Quinzaine des réalisateurs a Cannes e vincitore del Premio della Giuria "Oeil d'Or" come migliore film documentario. Il film ha ottenuto diversi premi e riconoscimenti, tra cui la nomination per il miglior documentario ai David di Donatello nel 2019.

Andrea Bonetti ha partecipato a vari festival di illustrazione e di animazione, tra cui la 55a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro con il suo terzo corto animato *The darker Light* (2019), vincitore del Primo Premio della categoria a *Cinanima* (Portogallo).



ANDREA BONETTI

interview by Alma

Who you were before entering the *Scuola del Libro* and who have you become today?

Before the *Scuola del Libro* I was a simple graphic designer that didn't even know much about design. I wasn't either a good scholar or either a good technician, I didn't like computers much and I was trying to substitute it with traditional drawings as much as possible.

How did you get closer to animation?

At the beginning of the *Perfezionamento's* course, I discovered a kind of animation that hypnotized me, the best fusion of two worlds: the cinema one and the drawing one, which always amazed me both. The idea of animate something lifeless warmed me up, there was something magnetic about that moving matter that made me persist. I used to stress about even the most simple exercises, I felt stuck when I had to program my imagination on a piece of paper. But the feeling of satisfaction after having seen the completed tiny bit was getting me closer and closer to animation and encouraged me to keep going.

Your experience at the *Scuola del Libro*, Urbino, it's been extremely positive, for you and the school both. You know, we were thinking of dedicating you the lightbox where you used to draw like a fanatic, maybe add a target with your name on it...

I remember that when somebody stole it from me, I used to sit behind him and give him a bad eyed look. As soon as I'd seen that desk free I'd soon dashed on it. I didn't draw on other desks, I couldn't. I was feeling at home there, I felt like I didn't bother anybody.

How did your animation knowledge change from before and after your scholastic experience?

My knowledge has matured and expanded in the years following the course, however I cannot measure it, I think I never know enough. Over time, your mind and hand get used to the kind of work you have to face for an animated short and this is an automatic process, it's like growing up I only have done three animated shorts, almost four, I feel just a little beyond the starting point. Animation did change the way I see and perceive things, making me constantly evolve project by project.

Why does a young person choose to do traditional animation, hand-drawing every single frame, in 2020?

I couldn't open up myself towards digital, I've always embraced a traditional technique because I believe that the hand-animated drawing, its colors and marks which frame by frame comes to life, make this way of doing animation visually poetic. This has always been enough for me. Unfortunately in Italy there are not many opportunities to work in the sector, and those few that exist they are often aimed at technical animators who know how to use computers.

Is there anything that grabs your attention while you draw your films?

I often think about the next project, in order to never stop and be ready to go on with something new, so I can measure my progress. Anyway, I try to pay attention a lot to the shape's softness, to the colors and to the shadows while I'm drawing, trying to show through a sensibility.

Is there any literary work that have you ever dreamed of adapting, someday, into one of your animations?

Not really, there are many works that I love, but my animation has to reflect my own ideas, my dreams and my emotions with absolute

freedom. The idea of adapting somebody else's work never appealed to me, maybe it scares me, to be honest, I never felt like proposing one.

During your studies in Urbino, have you ever felt like an artist or its work was speaking of you?

I think that I never had this kind of feeling, particularly during my studies, when I was almost completely ignoring myself. Although, the completed artworks that I collected during the years at the course have helped to shape myself little by little.

Do you listen to music while you work? If so, what kind of music?

I listen to a lot of music, it's another passion of mine, I like to explore a lot of genres and artists of the past, but also to more recent music. The genres I'm more passionate about while I draw are rock, progressive, stoner, blues and grunge. Usually, when I'm in difficulty with some drawing bits I rely on bands like the Tool, Rush, Kyuss or Alice in Chains as they give me the right energy to face it, otherwise I listen to artists like De Andrè, Bjork, Springsteen, Tom Waits, Creedence Clearwater Revival or Pink Floyd if I need something emotional to empathize with drawing again or fooling a moment of fatigue.

What kind of relationship there is with narration within your works?

I think that narration is the other side of the picture, the older sister. If there isn't narration, there isn't any film. All the ideas, no matter how strong they might be, crumble down without it and end in themselves. Without a story, I struggle to start or finish a work. Although if I think about it, I don't always start a project from a story... sometimes I start from an illustration. For this animation, I started by overtaking an illustration made during the *Perfezionamento's* course years, on that very famous desk.

Do you co-work or work alone?

I work alone, in a small studio, at home, in isolation.

Who are the artists that influenced your artistic research?

Roberto Catani, Simone Massi and Magda Guidi influenced me and took me towards the field of animation and are my mentors. Besides them, I'm very conditioned by Bunuel, Bergman, Tarkovskij, Lopushansky and Sokurov poetic.

The film you have been working on for the past year touches sensible and personal themes. Would you like to talk about it?

It's not easy to talk about a constantly fresh wound, that probably will never heal. I'm trying to narrate through symbols, marks and metaphors the loss of my best friend caused by depression. I had the chance to assist its black transformation, to know its empty interiors, its delirium, that were

real and undeletable for him. He became a fragile, weak, vulnerable being, but he was still able to feel the warmth of the people he had on his side and that unfortunately couldn't clear the mud from his mind away.

The same year, slightly before him, my grandmother fell into a serious depressive crisis, but that she fortunately survived. I remember seeing her talking to herself all day long, all night long, all the time about the same things that always tormented her.

When I was standing in front of her, she couldn't see me. It felt like she couldn't see me. I don't have the pretentiousness to talk about depression, for what it is and how it is perceived, I don't have any knowledge of that. I just want to vent about a story that I have experienced, where gestures, words and caresses could, in such a delicate situation, dry some tears. –

Andrea Bonetti, born in Pesaro in 1994, attended the F. Mengaroni Institute, graduating in 2014 in Graphic Design. Afterwards, he enrolled at “Perfezionamento di Disegno Animato” (Advanced course of Animated Drawing and Comics) in Urbino.

In 2017, under the artistic direction of Simone Massi, he worked as a draftsman for the film *La strada dei Samouni* by Stefano Savona, selected at the Quinzaine des réalisateurs in Cannes and winner of the “Oeil d’Or Jury Prize” for best documentary film. The film garnered many awards and honors, including the nomination for best documentary at David di Donatello in 2019.

Bonetti participated in the Festival of Illustration and Animation, including the 55th edition of Pesaro Film Festival with his third animated short *The darker Light* (2019), also winner of the First Prize in the best short category from 5 to 24 minutes to Cinanima (Portugal).



ASCANIO CELESTINI RICORDARE E IMMAGINARE

«Sarebbe assurdo che io mi mettessi a imparare a memoria quello che già so. Io improvviso, perché conosco perfettamente la storia»

Ricordare significa proprio rimettere a posto le cose, cercare perlomeno di dare un ordine. Immaginare invece è qualcosa che accade in un momento. Tu racconti dove sei stato ieri e io produco un'immagine, la immagino quella cosa. Però è chiaro che queste due azioni funzionano perfettamente quando sono affiancate. Cioè io ricordo e ricordo immaginando. Tanto è vero che quando una persona ti racconta una cosa che gli è successa molto spesso accompagna con i gesti le parole: «Lui veniva da là», «Io venivo da lì», «Io me lo vedo ancora davanti!». È una frase che abbiamo sentito tante volte da persone che ricordano delle cose. E noi raccontiamo molto spesso come se ci trovassimo su una sorta di palcoscenico, di set cinematografico. Ma questo succede pure se ti racconto quello che ho mangiato a pranzo. Non è che faccio un discorso di gastronomia, di culinaria, rivedo e quindi immagino, produco un'immagine di quello che avevo nel piatto. O magari se mi chiedi cosa ho mangiato a pranzo io penso «Ah, cazzo, non ho mangiato a pranzo!» però perché produco quell'immagine. Noi ricordiamo per immagini. Infatti io i miei spettacoli non li so a memoria, non conosco manco una delle parole che dico quando sto in scena. Io non conosco il testo a memoria, conosco la storia. Poi dopo tante volte che faccio uno spettacolo finisco per usare sempre le stesse parole, ma questo lo fanno tutti, tutti quelli che raccontano più di una volta una cosa che gli è successa alla fine utilizzano le stesse parole.

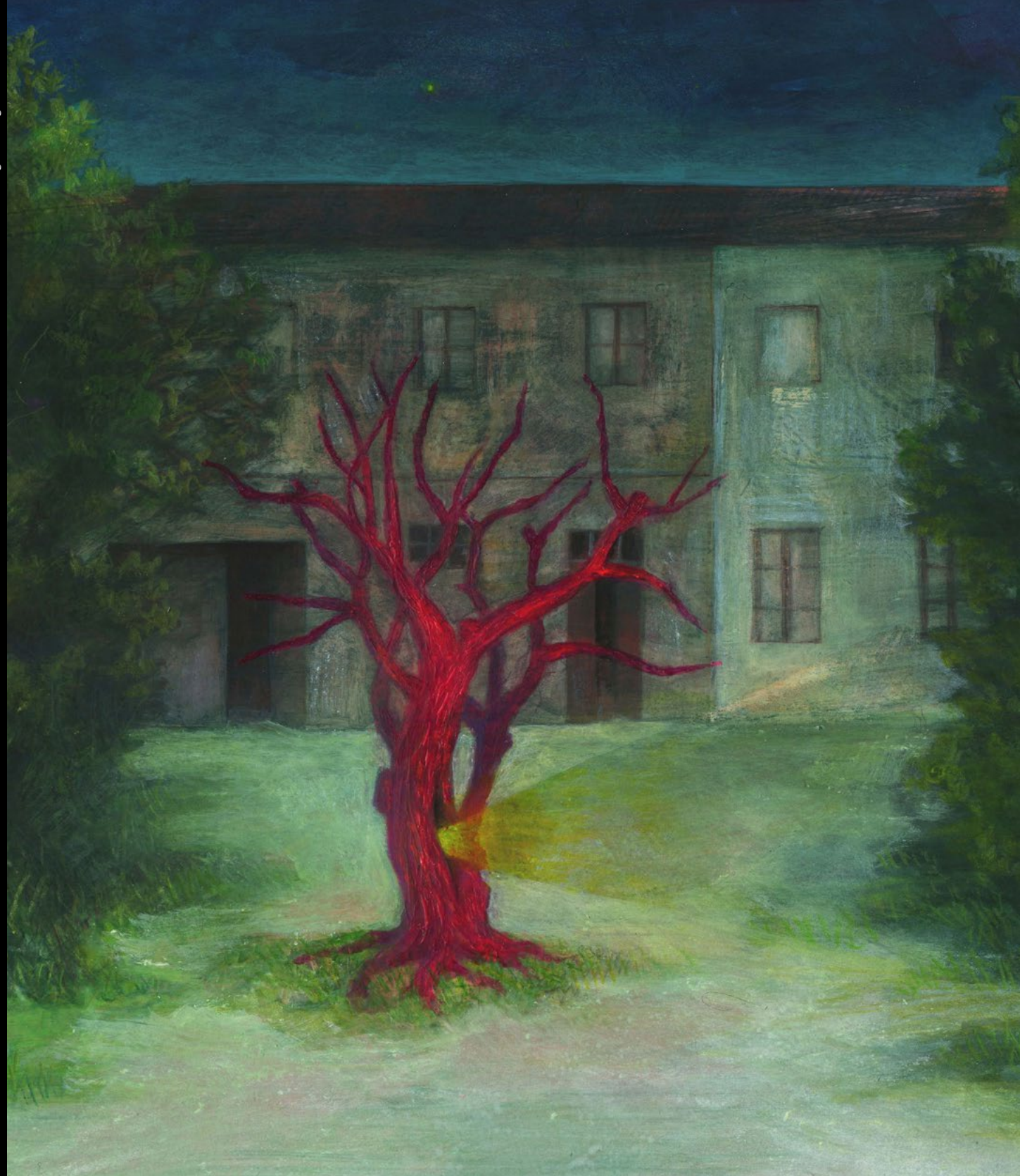
A me è capitato di raccogliere la stessa storia da più persone che raccontavano la propria storia senza essere degli attori. Ho intervistato ad esempio delle anziane a Rubiera, fra Modena e Reggio Emilia, per dieci, dodici volte ho reregistrato la stessa storia e queste donne utilizzavano più o meno sempre le stesse parole al punto che alla fine tu avresti potuto dire «Beh, queste la sanno a memoria!». Sì, ma non l'hanno memorizzata nel senso che l'hanno scritta e poi hanno memorizzato le parole, no, la sanno a memoria perché quelle sono le parole che utilizzano, sono le loro. Perché il cuoco ha imparato a memoria la ricetta? Mentre sta lì davanti alla ricetta scritta impara a memoria le parole? No, la sa. Perché la sua memoria è fatta di gesti, di colori, posizioni...

Non trovi una cosa, certe volte sai m'incazzo perché non trovo una cosa e mia moglie puntualmente arriva e dice: «Quella cosa sta lì, ce l'hai proprio sotto il naso! Ma come fai a non trovarla?», sì ma non stava dove me la ricordavo io perché magari era dieci centimetri più a destra o a sinistra. Non la trovo perché io l'ho memorizzata lì, tu me l'hai spostata fosse anche di un pianetto e per me è diventata introvabile. Allora io non conosco il testo a memoria, peraltro sono veramente scarsissimo ad imparare le cose a memoria. Quando ho incominciato a fare questo lavoro mia madre mi diceva: «Ma tu come fai a fare l'attore, Ascanio, io mi ricordo che quando tu tornavi a casa io lo capivo subito che dovevi imparare la poesia a memoria perché eri tristissimo!». Imparare tre righe a memoria fatico, fatico. Se dovessi veramente imparare le battute non lo farei, farei qualsiasi altro lavoro ma non questo. Io non conosco le parole a memoria tanto è vero che quando mi è capitato di fare i miei spettacoli all'estero li devi fare con i sottotitoli e per me è un inferno, perché devo imparare più o meno quello che sta nei sottotitoli. Infatti l'ho fatto per un po' ma non è possibile.

Poi tu immagina un racconto mio, un'ora e mezza di chiacchiere, sarebbe assurdo che io mi mettessi a imparare a memoria quello che già so. Io improvviso perché conosco perfettamente la storia. –

Pubblichiamo questo breve estratto da una lunga intervista con Ascanio Celestini che ringraziamo vivamente per la sua partecipazione. Il testo completo uscirà prossimamente a cura di ALMA in forma di libro illustrato da un gruppo di artisti associati.

disegno di Magda Gudi



Ascanio Celestini è nato a Roma nel 1972.

È una delle voci più note del teatro di narrazione in Italia. La sua scrittura nasce sempre da un lavoro di indagine condotto attraverso interviste e laboratori. Del 2000 sono gli spettacoli *Radio Clandestina*, sull'eccidio delle Fosse Ardeatine, e *Cecafumo*, sulla fiaba. Del 2002 è *Fabbrica* e del 2006 *Appunti per una lotta di classe*. Con Fandango ha girato i documentari *Senza Paura, storie e musiche di lavoratori notturni*, e *Parole sante*, che ha dato il titolo a un omonimo disco. Per Radio 3 ha scritto e interpretato diverse trasmissioni, tra cui "Bella Ciao" sul tema del lavoro e della Resistenza.

Con Donzelli ha pubblicato *Cecafumo*, *Fabbrica* e la ripresa televisiva di *Radio Clandestina*. Tra le pubblicazioni Einaudi: *Storie di uno scemo di guerra* (L'Arcipelago Einaudi 2005 e Super ET 2009), *La pecora nera* (I coralli 2006 e Super ET 2008), il cofanetto con DVD dello spettacolo *Scemo di guerra* (Stile libero/DVD 2006), *Lotta di classe* (Supercoralli 2009), *Io cammino in fila indiana* (Supercoralli 2011), *Pro patria* (Einaudi, 2012), *Quanto vale un uomo* (Skira, 2016, con Andrea Camilleri, Marco Baliani, Marco Paolini) e *Barzellette* (Einaudi 2019).

ASCANIO CELESTINI TO REMEMBER AND TO IMAGINE

«It would be absurd to remember by heart what I already know.
I improvise because I already know how the story goes»

To remember it means exactly to put things together, to reorganize. Instead, to imagine is something that happens in a moment. You tell me about where you have been yesterday and I produce an image, I imagine that thing. Although, it is clear that these two actions only work when they are put side by side. Meaning I remember and I remember imagining. For instance, when somebody tells you about something that happened a lot it usually happens that words are followed by gestures: «He came from there», «I came from here», «I still see it in front of me!». It's a sentence that we've heard many times from people who remember things. And we usually tell things as if we were on some sort of stage, on a film set. This happens even if I tell you about what I ate for lunch. It's not like I do a gastronomy discourse, or culinary, I see again and therefore I imagine, I produce an image of what I had on my plate. Or maybe if you ask me what I ate for lunch I think «Oh, Shit, I didn't have anything for lunch!» because I myself produce that image. We remember by images.

That's why I don't remember my shows by heart, I don't know any word of what I say during a show. I don't know the text by memory, I know the story. Then, after a couple of times that I do the same show I end up always using the same words, anybody does that, anybody who tells something that happened to them more than once uses the same words in the end.

Many times has happened to me to collect the same story by different people who told their story without being actors. For instance, I interviewed some old women, between Modena and Reggio Emilia, about ten, twelve times always recording the same story and these women always used the same words until the point that you could have said «Well, these ladies know it by heart!». Yes, but they didn't actually remember it because they first wrote it and then remembered the words, no, they know it by heart because those are the words that they use, it's theirs. Why does the cook remember his recipe by memory? Because when he stands there in front of the written recipe he learns the words? No, he knows it. Because his memory is made of gestures, of colors, of positions...

When you don't find something, you know sometimes I go crazy about it because I can't find something and every single time my wife says: «That thing it's there, it's under your nose! How can you not find it?», yes but it isn't where I remembered, because maybe it was 10 centimeters more towards the right or towards the left. I can't find it, because I memorized it there, maybe you moved it just a little bit and now it's lost for me. So, I can't remember the text by heart, I'm very bad at remembering things anyway. When I started to do this job my mum used to say: «But how can you be an actor, Ascanio, I remember that when you used to come home, I instantly understood that you had to learn some poetry by memory because you were so sad!». To learn three sentences by memory I struggle, I do struggle. If I'd really have to learn the lines I wouldn't do it, I would do any job but this. I don't know words by memory, to the point that when I happen to do a show abroad I have to use subtitles and for me it's hell because I have to learn more or less what the subtitles say. That's why I did it for only a bit, but it was impossible.

Also, try to imagine one of my stories, one hour and a half of chit-chats, it would be absurd to learn by heart what I already know.

I improvise because I know the story perfectly. –

We publish this short extract from a long interview with Ascanio Celestini that we deeply thank for his participation. The complete text will soon come out as a book curated by ALMA and illustrated by a group of its associates.

disegno di Francesco Seresi



Ascanio Celestini

Ascanio Celestini was born in Rome in 1972. He's one of the most famous voices of Italian Narrative Theatre. His texts are always the result of a study of his past interviews and workshops. The shows from 2000 include *Radio Clandestina*, about the *Fosse Ardeatine* massacre, e *Cecafumo*, about fairy tales. *Fabbrica* is from 2002 and *Appunti per una lotta di classe* from 2006. Under Fandango he filmed the documentaries *Senza Paura, storie e musiche di lavoratori notturni*, and *Parole sante*, which inspired the homonym album. He directed and interpreted different TV transmissions for Rai 3, including "Bella Ciao" on the work and Resistance theme. With Donzelli he published *Cecafumo*, *Fabbrica* and the *Radio Clandestina* TV show. Among Einaudi editions: *Storie di uno scemo di guerra* (L'Arcipelago Einaudi 2005 and Super ET 2009), *La pecora nera* (I coralli 2006 and Super ET 2008), the *Scemo di guerra* DVD collection (Stile libero/DVD 2006), *Lotta di classe* (Supercoralli 2009), *Io cammino in fila indiana* (Supercoralli 2011), *Pro patria* (Einaudi, 2012), *Quanto vale un uomo* (Skira, 2016, with Andrea Camilleri, Marco Baliani, Marco Paolini) and *Barzellette* (Einaudi 2019).

DA QUI A ORA

LUCA MAGI

“Nel cuore della notte, nel completo silenzio qualcuno cantava”

Nel film Storie del dormiveglia ti sei occupato di una comunità che di solito viene rimossa, composta da chi avendo perso tutto non ha più la forza di cercare. Siamo in un dormitorio pubblico per senzatetto alla periferia di Bologna. Emerge dall'ombra un'umanità vera e disperata, abbandonata, carica di violenza ma anche di pietà, una pietà che forse non si ritrova più al di fuori di quel confine che è di per sé, appunto, spietato. Qual è la scena più dolorosa e violenta alla quale hai assistito? E quale la più pietosa e commovente?

Fino a qualche anno fa lavoravo come operatore nel centro “Rostom”, il centro di accoglienza per senzatetto in cui abbiamo sviluppato il progetto “Storie del dormiveglia”. Il centro è dedicato a Rostom Mollah, un uomo Bengalese morto per abuso di alcool qualche mese dopo che lo avevamo accolto, all'inizio dell'esperienza della gestione del centro. Col tempo ci sono stati tanti Rostom scomparsi, ogni anno vengono accolte in struttura centinaia di persone. Si tratta di persone con problematiche sanitarie incompatibili con la strada, patologie di ogni tipo, disagio psichico, dipendenze. In un contesto del genere, in cui 40 persone devono convivere condividendo aspetti intimi della loro vita, i conflitti e le emergenze sono all'ordine del giorno. Come in altri contesti professionali che hanno un rapporto diretto con il dolore, la malattia e la morte delle persone, credo che sia difficile resistere senza sviluppare una sorta di scorza protettiva, una strategia di difesa e non è facile per me rispon-

dere. Credo che le cose più dolorose siano state quelle che mi hanno fatto confrontare con il senso del limite. Il limite traccia un confine tra te e l'altro e con persone fragili che ti si consegnano, che a te in qualche misura si affidano, è facile varcare quel confine, ma poi devi farci sempre i conti. È doloroso scoprire di non essere all'altezza delle aspettative degli altri, può esserlo altrettanto non esserlo rispetto alle tue. Mi rimane difficile parlare di ricordi personali che mi hanno toccato profondamente ma c'è un episodio legato a Rostom che mi raccontò un mio collega perché io non ero di turno. Era inverno, c'era un metro di neve e continuava a nevicare. Nel cuore della notte, nel completo silenzio qualcuno cantava, tra le proteste degli altri ospiti della camerata. Così il mio collega ha attraversato lo stanzone e trovando la porta d'emergenza spalancata, è uscito. Rostom era nudo in mezzo al cortile imbiancato e cantava o pregava guardando verso l'alto. Il mio collega prese una coperta e lo coprì, scoprimmo il giorno dopo che Rostom era sonnambulo. Morì qualche settimana più tardi e mi sono sempre immaginato che quella notte avesse sentito un richiamo. Questa disperazione estatica, questo guardare cantando verso l'abisso, nei miei anni di esperienza professionale e umana l'ho incontrata più volte mi ha sempre emozionato, mi ha insegnato molto.

Tu hai studiato cinema d'animazione alla Scuola del Libro di Urbino, hai fatto i conti con i venticinquesimi di secondo, con un'idea di tempo diverso. Ti porti dietro qualcosa di quell'esperienza quando giri i tuoi film?

Credo di sì, il discorso del movimento di colori e forme, del tentativo di controllarli a volte maniacale. La Scuola del Libro di Urbino è unica, e ha avuto un ruolo determinante nella mia formazione. Per rispondere alla domanda credo che quegli anni mi abbiano incoraggiato a ricercare delle strutture di



Storyboard per *Ada* (in progress)

racconto fondate su associazioni di immagini, di forme e idee. *Storie del dormiveglia* per esempio ha una struttura drammaturgica inusuale, un impianto corale guidato dalla voce di David, uno dei protagonisti, ma nel suo senso più profondo è un viaggio dal buio alla luce, dalla realtà al sogno, dalla dimensione terrena a un'altra dimensione. In *Anita*, il mio primo lavoro, le parti evocative sono estratti di film di famiglia in super 8 e 16 mm. Si tratta perlopiù di piccole scene stilizzate, sovraesposte, sottoesposte, molto materiche, molte delle quali se decontestualizzate potrebbero sembrare animazioni.

Anita è un film di montaggio, realizzato con immagini di repertorio dove

Storie del dormiveglia, 2018



i protagonisti sono figure anonime del passato, come certi volti che incontriamo visitando i cimiteri. Durante la ricerca delle riprese per il tuo film hai visionato ore e ore di materiali all'archivio di Home Movies a Bologna. Quale scena hai scartato a malincuore, e perché?

In realtà *Anita* è realizzato con materiali d'archivio solo per metà. Per l'altra metà è costituito da riprese che ho realizzato nel compiere lo stesso viaggio compiuto dai protagonisti del film che Fellini non realizzò mai (*Viaggio con Anita* del 1956, scritto con Tullio Pinelli e Pier Paolo Pasolini). Con la storia di Fellini in mano, che racconta di un viaggio a tappe del centro Italia di un uomo con la sua amante da Roma fino ad arrivare a Fano, scoprimmo che gli stessi luoghi descritti erano rimasti pressoché inalterati a così tanti anni di distanza, e che addirittura alcune persone incontrate avevano ispirato la scrittura del testo, mentre altri avevano un legame profondo con la storia. Il film documentario *Anita* è il tentativo di intrecciare la realtà presente, fatta di riprese di luoghi e incontri, con la dimensione fantasmagorica delle presenze dei personaggi di una storia fittizia sugli stessi luoghi, evocata attraverso l'utilizzo

di immagini di tanti cineamatori. Addentrarmi in questo viaggio nell'archivio di Home Movies nel ricostruire questo puzzle nel tentativo di ricomporre l'ombra di una narrazione è stato meraviglioso. È stato difficile rinunciare a molte immagini e infatti a molte non ho rinunciato, forse sovraccaricando l'intero apparato.

In Storie del dormiveglia hai dato voce a diversi ospiti della struttura di accoglienza dove lavoravi. Persone senza fissa dimora che si sono aperte a te raccontandoti diversi momenti della loro vita. Come sei riuscito a conquistarti la loro fiducia? Quanti di loro hanno poi visto il film e quali sono state le loro impressioni?

Con i problemi che vivono quotidianamente non era il primo dei loro pensieri rivedersi nel montaggio definitivo. Così dopo aver esortato a vuoto la visione del film ai ragazzi mi sono ritrovato a vederlo insieme a loro in proiezioni pubbliche, spaventato per una eventuale reazione negativa. La cosa che mi è piaciuta è che mi hanno detto che si sono sentiti rappresentati dal lavoro. In più credo per loro sia stato un modo per uscire allo scoperto e parlare liberamente della propria condizione di disagio,

lo hanno fatto davanti agli spettatori, confrontandosi.

Prima di diventare un regista sei stato, e sei ancora, un disegnatore. Quanto e in che modo questo ha influenzato il tuo modo di fare cinema?

Tanto. Ragiono in termini figurativi, uso il disegno per mettere a fuoco le idee, anche nei progetti a cui sto lavorando adesso, un corto e un lungo di finzione. Lavorare con la realtà è un po' diverso ma il mio modo di lavorare è simile a quello di un pittore che osserva. Documentare qualcosa non vuol dire necessariamente registrare ciò che vedi e riprodurlo in una successione di eventi, ma riconoscere ciò che nella realtà affiora alla luce del rapporto di corrispondenza con ciò che hai interiorizzato, come nella pittura scegliere una immagine filtrata da qualcosa che hai dentro, avendo fede in questo processo. Per esempio nel finale di *Storie del dormiveglia* ci sono delle mani che si illuminano scaldandosi al fuoco che mi ricordano quelle della grotta delle mani della Patagonia, oppure l'immagine di Leonardo, un uomo che fumava avvolto nella semioscurità del cortile del dormitorio, mi ha

emozionato perché mi ricordava una figura di Caravaggio e ho sentito che era quello che cercavo dopo settimane di ricerche vane: è da quella inquadratura che è nato il film. Non ho mai capito se queste immagini di artisti siano icone di riferimento che hanno condizionato il nostro sguardo oppure se loro stessi abbiano avuto la capacità di catturare delle immagini da una sorta di serbatoio collettivo che annida nella nostra coscienza. Comunque, come un disegnatore traccia più segni per definire una figura, andando per tentativi si può, cavalcando il caso, arrivare a identificare la forma che hai dentro.

Immagina di dover girare un film autobiografico.

Per quale parte del film, e quindi per quale momento della tua vita, ti affideresti al racconto in animazione?

Mia mamma è di Venezia, e lì ho un sacco di bei ricordi, ci ho passato i momenti più belli dell'infanzia quando andavo a trovare mia nonna o quando i miei cugini portavano me e mio fratello in barchino in giro per la laguna a visitare le isole di manicomi, gli ospedali fatiscenti, l'isola dei gatti, l'isola dei cani. Da tanti anni penso a sviluppare un progetto su Venezia, adesso forse ho trovato la strada giusta per farlo e ho buttato giù un'idea, che non escludo di sviluppare in chiave evocativa attraverso l'animazione. —

Intervista a cura della redazione.



Storie del dormiveglia, 2018

Luca Magi, regista e disegnatore, è nato a Urbino nel 1976. In qualità di illustratore e animatore ha collaborato con diverse imprese e case editrici (Rainbow, Clementoni, Giunti, Mondadori, Eli, Raffaello, Kiné). Successivamente, ha sviluppato la sua ricerca in ambito documentario realizzando i film documentari *Anita* (2012), ispirato al trattamento inedito di Federico Fellini *Viaggio con Anita*, e *Storie del dormiveglia* (2018) ottenendo premi e riconoscimenti nazionali e internazionali. Dal 2015 è docente presso l'Accademia di belle Arti di Urbino. Attualmente sta lavorando alla realizzazione del suo primo lungometraggio di finzione. Nel 2015 *Anita* (produzione Kiné - doc.kine.it /Vezfilm), è distribuito in DVD (Cinemaitaliano.info). Le sue opere sono state presentate in prestigiosi enti e festival internazionali: EYE Film Institut Netherlands, Amsterdam; Doc Lisboa International Film Festival; Festival International du Film de Nancy Lorraine, Festival du Film Italien de Villerupt, Tirana International Film Festival, Festival Internacional de Cinema de Brasilia. I suoi film hanno ricevuto i seguenti riconoscimenti: Premio Sergio Amidei, Gorizia; Mention Spéciale Interreligieux at the 49° Visions du Réel International Film Festival; Premio della critica, Viaemilia Doc Fest; International Feature Film Competition, Best Film Award; International Celebration of Lives, Premio FIPRESCI; ZagrebDox 2019, Special Mention. Nel 2014 *Storie del dormiveglia* è stato finalista ai premi di scrittura documentaria "Solinas" e "Corso Salani".

FROM HERE TO NOW

LUCA MAGI

“In the middle of the night, somebody was singing in complete silence”

In the film Storie del Dormiveglia you dealt with a community that is often forgotten, composed of those who have lost everything and who don't have the strength to look out again. We are in a public homeless dormitory on the outskirts of Bologna. From the shadows emerges a real and desperate abandoned humanity, which is full of violence and pity, a pity that is impossible to find anywhere else, because it's already cruel per se. What is the cruelest and violent scene that you have witnessed? Which one was the most touching?

Until a couple of years ago, I was working as an operator at the “Rostom” center, which is the community home where we developed the “*Storie del Dormiveglia*” project. The center is named after Rostom Mollah, a Bengalese man who died of alcohol abuse a few months after we gave him shelter, at the beginning of the center management experience. There has been a lot of missing Rostom over time, every year we house a hundred people inside the structure. We are talking about people who have incompatible health problems with the streets, with any kind of pathology, psychic disorders and addictions. Inside this context, where 40 people have to share intimate aspects of their personal life, conflicts and emergencies are at the order of the day. Like in other different professional realities that deal with people's pain, disease and death, I believe that it would be difficult to survive without developing some kind of protective shield, a defensive strategy. It's not easy to answer.

I think that the most painful things are the ones that made me aware of the sense of limit. A limit traces the border between you and the other, and with fragile people who surrender to you, who trust in you. It's easy to mark the border down, but then you always have to deal with the consequences. It's painful to discover that you don't live up to the expectations of others, it can be as much pain as when you're expecting it. It remains difficult to talk about my own personal most touching memories, but there is an episode about Rostom that I've been told since it wasn't my shift.

It was winter, the snow was one meter high and it didn't stop snowing. In the middle of the night, somebody was singing in complete silence, alongside the protests of the communal space hosts, so that my colleague went through the hall and went out finding the emergency door open. Rostom was standing naked outside all whitened while singing or praying up loud towards the sky. My colleague took a blanket and covered him with it. That's when we discovered that Rostom was a sleep-walker. He would die a week later and I always imagined that he heard a call that night. This aesthetic dispersion, this looking at the abyss while singing, I have encountered it multiple times during my professional and human years of experience and it always moved me. It has taught me a lot.

You have studied at the Urbino Scuola del Libro, so you had to deal with the twenty-fifth of a second, experiencing a different time. Do you still carry something from that experience with you during the making of your films?

I think so, the question of colors and shapes, the sometimes maniacal attempt of taking over them. The *Scuola del Libro* in Urbino is unique and had a strong impact on my education. To answer the question, I think that those years helped me research some storytelling structures based on image association, shapes and ideas. *Storie del Dormiveglia* has for instance an unusual dramaturgical structure, a coral implant guided by David's

voice, one of the main characters, but in its deepest sense, it's a voyage from dark to light, from reality to dream, from the earthly dimension to another one. In my first work *Anita*, the evocative parts are the super 8 and 16mm family film extracts. It's about these little stylized scenes, overexposed, underexposed, very textured, a lot of them which alone could look like animations.

Anita is an editing film, realized with archival pictures where the protagonists are people from the past, like some of those faces we meet at the cemetery. During your film research, you have spent a lot of ours on viewing the Home Movies' archive material in Bologna. Which scene have you sadly renounced to and why?

To be honest *Anita* has been only half made with archival materials. The other half is made by the scenes I shoot while completing the same travel that Fellini's unfinished film characters did (*Viaggio con Anita* 1956, written by Tullio Pinelli and Pier Paolo Pasolini). With Fellini's story in my hands, which tells about the journey with stages in middle Italy of a man and his lover from Rome to Fano, we discovered that those places remained almost untouched regardless of the many years passed and that some alive people had even inspired the script while others had a deep connection with its story. The documentary film *Anita* it's an attempt to link the real present, made of meeting points and place shots, with the phantasmagoric dimension of the presence of the characters of an artificial story on the same places, brought to life through the use of many amateur pictures.

Entering this journey inside the Home Movies' archival to attempt to reconstruct the shadow of narration has been wonderful. It's been difficult to discard lots of pictures and I kept most of them in fact, resulting in overloading the system.

In Storie del Dormiveglia you had given voice to different hosts of the community home where you used to

work. Homeless people who have opened up to you and told you different moments of their life. How did you earn their trust? How many of them have seen the movie and what has been their impression?

With all the daily life struggles they have, seeing themselves on the final cut wasn't exactly their first thought. Therefore, after having unsuccessfully encouraged the guys to watch it together, I found myself watching it with them in public screenings, where I was afraid of some unexpected negative reaction. The best thing that they ever said was that they felt represented in my work. Plus, I think it has been a chance for them to come out and be open about their distressing condition, they have done it publicly, confronting it with the audience.

Before being a director you used to do drawings and still today. How much and in which way did this influence your way of doing cinema?

A lot. I think figuratively, I use drawing to put ideas on focus, even with the projects I'm working on now, which are fictional short and long features. Working with reality is a little different, but my job is similar to the one of a painter who observes. Documenting something doesn't necessarily mean recording what you see and reproduce an events succession, but to recognize what emerges in the light of the correspondence relationship with what you have interiorized, just like when choosing an image filtered by your emotions while you paint, being faithful towards this procedure.

For instance, in the *Storie del Dormiveglia* last part there is a pair of hands which lights up by warming by the fire, that reminds me of those of Patagonia's cave or one by Da Vinci's. The man who was smoking surrounded by the dormitory's garden shadows, deeply moved me because it reminded me of a Caravaggio's figure and whose I discovered was the one I've been looking for two weeks in vain: the film has been born with that image. I never really understood if those artists' images are the ones inspiring our gaze or if it's them who have been able to get pictures from a kind of collective source of our conscience. Anyways, as an illustrator traces different marks in order to define a figure, you can, step by step, riding casualties, arrive to identify your internal shapes.

Imagine having to shoot a self-biographical film. To which part of the film, and therefore your life, would you rely on animation?

My mother is from Venice, I have a lot of good memories there, my very best childhood memories are there. When I went to my granny's or when my cousins took me and my brother around the lagoon on the boat to visit the isles of abandoned asylums, hospitals, the island of cats and the island of dogs. I've been thinking about realizing a project on Venice for many years now, maybe I've found the right way to realize it and I have put down a draft, which maybe I could develop using animation in an evocative manner. —

Interview by Alma.



Anita (dallo storyboard), 2015



La voce dell'uomo sveglia la ragazza che lo nota oltre la grande vetrata che si affaccia sulla città. Il ragazzo si alza di scatto e agita una bottiglia di vetro come se volesse colpire dei fantasmi. Poi si accuccia nuovamente a terra. Alterna un monologo dal tono misacioso al suo canto, simile a una preghiera.



Il selciato fuori della stazione risplende di una luce verde-bluastro. Un canto, prima lontano e poi sempre più vicino, anticipa l'arrivo di un ragazzo che parla da solo. Canta e si trascina, ubriaco, allargando le braccia come uno spaventapasseri. Il ragazzo si accovaccia sul marciapiede a pochi metri dalla vetrata della sala d'attesa.



La ragazza è scossa da un boato. Il resto dei presenti, addormentati, sembra non sentire. L'immensa vetrata che dà sulla strada è esplosa in migliaia di frammenti che si riversano sull'interno pavimentazione della sala.

La giovane, spaventata, esce dalla stanza nella direzione opposta, calpestando i vetri, verso il marciapiede del binario deserto.

Storyboard per *Ada* (in progress)

Luca Magi, director and illustrator, was born in Urbino in 1976. He worked for different editors and industries (Rainbow, Clementoni, Giunti, Mondadori, Eli, Raffaello, Kiné) as an illustrator and animator. Afterwards, his research focused on documentaries realizing the award-winning films *Anita* (2012), inspired by Federico Fellini's script for *In Viaggio con Anita*, and *Storie del Dormiveglia* (2018). He has been a professor at the Urbino Academy of Arts since 2015. At the moment, he's working at his first fictional feature film. In 2015 *Anita* (Kiné Productions - doc.kine.it/Vezfilm) was distributed on DVD (Cinemaitaliano.info). His films have been awarded the following prizes: Sergio Amidei Prize, Gorizia; Mention Spéciale Interreligieux at the 49° Visions du Réel International Film Festival; Critics Prize, Via Emilia Doc Fest; International Feature Film Competition, Best Film Award; International Celebration of Lives, FIPRESCI Prize; ZagrebDox 2019, Special Mention. In 2014 *Storie del Dormiveglia* has been among the finalists of "Solinas" and "Corso Salani" documentary writing prizes.

Ipotesi della relatività poetica

da Samir Galal Mohamed, *Damnatio memoriae*, Interlinea Edizioni, Novara 2020

I

La poesia è questione di impostura: ecco perché occorre ridurre lo spazio della finzione e, al tempo stesso, disciplinare quello della confessione. Non siete peccatori, e i lettori, per fortuna, non sono preti: non assolvono, né intercedono per voi. Al limite, inibiscono.

Di fronte alla propria incapacità di prospettare visioni che non siano di morte, o soggezioni, farneticate nella fraseologia del lettore. In una qualsiasi: chi legge, non vuole ancora morire. Ma ditegli chiaramente una cosa: dite chiaramente se avete intenzione di scrivere ancora oppure, al contrario, se intendete farla finita, e con la scrittura e con la vita. Ormai, glielo dovete.

Quando non indispensabili, moderate i riferimenti personali: questi, andrebbero a costituire le condizioni per una messa in discussione, globale, della vostra scrittura. Si è soli. Diversamente, passate ad altro. Nessuno, in proposito, vi ammonirà.

Lasciate che gli amici, e in generale i vostri cari, leggano ciò che producite. Tuttavia, nel giudizio, è bene ricordare che la loro verità – ammesso che per questa si intenda la corrispondenza, piena, tra una comprensione soddisfacente del materiale, e una valutazione disinteressata e leale – non serve. Se la subordinata è troppo lunga, ripetere la proposizione reggente: la verità non serve.

II

Rileggete sempre ad alta voce. Naturalmente, con questo esercizio non si vuole accreditare la superiorità cognitiva o disciplinare, presunta o reale, dell’oralità sulla scrittura – la questione è talmente annosa da meritare il nostro biasimo; si tratta di un problema di dominio esistenziale, non cognitivo. Ascoltarvi pronunciare le vostre parole dovrebbe servire, esclusivamente, a mettervi in ridicolo. Se non ottenete l’effetto positivo, catartico, di sentirvi ridicoli, significa che siete praticamente morti. Morti che scrivono. In tutta la faccenda del ridicolo, è l’unica buona notizia.

Senza il livore non si scrive una parola. D’altra parte, gli scrittori prolissi non sono necessariamente i più livorosi. Il livore necessita di una buona punteggiatura; la piaggeria, di un’ottima.

Segretamente, ogni scrittore si crede superiore, e di gran lunga, dei contemporanei. Certo, non si arrischia in paragoni scriteriati con i grandi del passato, ma la sua boria nei riguardi del presente è tale da risultare commovente. E motivata. Nessuno scriverebbe altrimenti.

III

La poesia è incompatibile, quando non apertamente contraria, alla *fitness*. Pertanto, l’ansia della riproduzione è del tutto ingiustificata: la creazione del testo letterario è agamica per definizione.

Quello che senti alla stesura di ogni parola si chiama dolore; giunto a rilettura, passa allo stato di sollievo. Non ti ci abituare.

Il male è una via come un’altra. Scrivere vi terrà impegnati.

IV

Se si è fedeli, alla maniera del salafita, a una sistemazione testuale severamente cronologica, è fondamentale accettare un fatto: quella stessa distribuzione, che si voleva non assiologica, e che lotta, oltranzista, per il mantenimento di una sequenza avulsa da ogni dinamica gerarchica, si denuncerà intimamente valoriale.

In tal senso, un certo brutalismo è anche un fatto poetico: qui, trovate moduli abitativi di testo, vi trovate soltanto caselle – e null’altro.

Hypothesis of the poetic relativity

by Samir Galal Mohamed, *Damnatio memoriae*, Interlinea Edizioni, Novara, 2020

I

Poetry is a matter of imposture: that is why it occurs to reduce the space of fiction and, at the same time, to discipline the confession one. You are not sinners and the readers, fortunately, are not priests: they don’t absolve, nor intercede for you. They inhibit, at most.

In front of our inability to prospect visions that aren’t of death or subjections, you rave about the reader’s phraseology. In any of those: who reads doesn’t still want to die. However, you should state one thing clearly: say clearly if you still wish to write or, on the opposite, if you wish to get over with it, with writing and life itself. You own it to them, at this point.

When unnecessary, moderate personal references: these ones would create the condition for a global debate of your own writing. We are alone. Differently, proceed with something else. Nobody will admonish you, about that.

Let that your friends, and your dear ones in general, read what you produce. However, regarding judgement, it’s good to remember that their truth - Admitting that a complete correspondence, between a satisfying comprehension of the material and a disinterested and loyal evaluation, is intended - it’s not needed. If the subordinate is too long, repeat the independent clause: truth is not needed.

II

Always read at loud. Naturally, with this exercise it’s not intended to validate a cognitive or disciplinary superiority, presumed or real, of orality on writing - the matter is so ancient to deserve our condemnation; it’s about an existential domain problem, not cognitive. Listening to your own words should be used, exclusively, to make yourself ridiculous. If you don’t obtain the positive, cathartic, effect of feeling ridiculous, it practically means that you’re dead. Dead whose writing. In the all ridiculous’ affair, this is the only good news.

Without envy it is not possible to write a single word. On the other hand, verbose writers are not necessarily envious. Envy needs a good punctuation; flattery, of an excellent one.

Secretly, every writer believes to be the best, by a great deal, of his contemporaneous. Sure, he doesn’t try to do senseless comparisons with the greats of the past, but his arrogance towards the present is such as to be touching. And motivated. Nobody would write otherwise.

III

Poetry is incompatible, when not openly in contrast, with fitness. Therefore, reproductive anxiety is totally nonsense: the creation of text is agamic for definition.

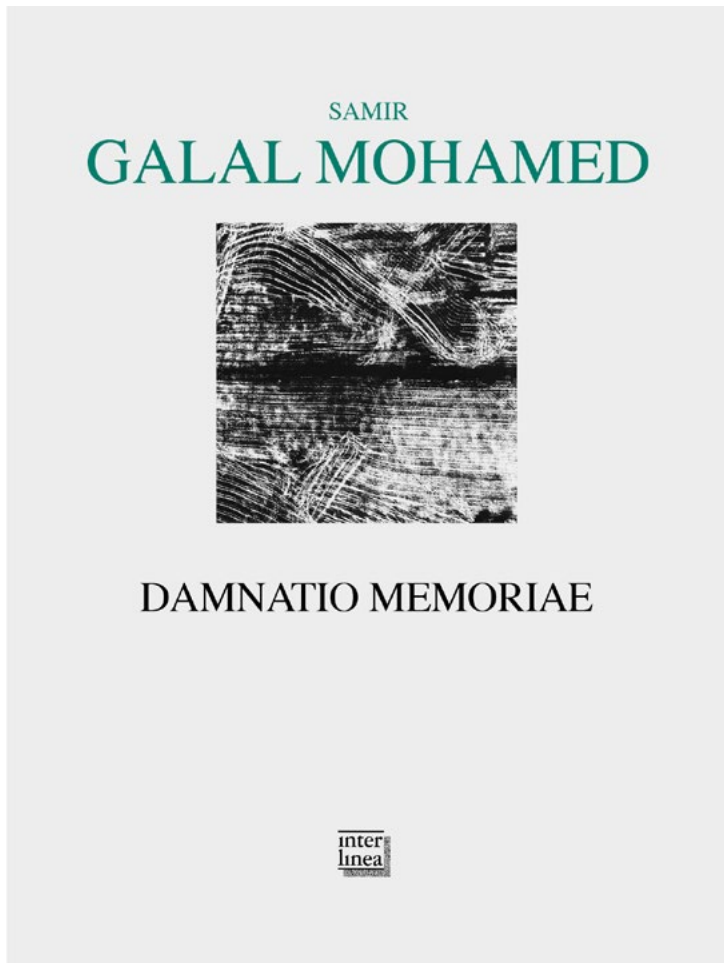
What you feel at every word put into writing is called suffering; when it has reached re-reading, it becomes relief. Don’t get used to that.

Evil is a way like any other. Writing will keep you busy.

IV

If you are faithful, like a Salafi, to a strictly chronological text arrangement, it is fundamental to accept one thing: the same distribution that doesn’t want to be axiological, that fights, extremely, to maintain a detached sequence away from any dynamic hierarchy, will automatically declare itself valuable.

In which case, a certain brutalism is also a poetic matter: here, you will find text housing modules, you will find boxes only - nothing more.



Samir Galal Mohamed (Sassocorvaro, 1989) è un poeta italiano di origini egiziane. La sua prima silloge, *Fino a che sangue non separi*, compare in *Poesia contemporanea. XII Quaderno Italiano* (Marcos y Marcos, Milano 2015). Suoi testi e interventi appaiono regolarmente in riviste cartacee e on line. Attualmente vive a Milano, dove insegna filosofia e storia nelle scuole superiori.

Samir Galal Mohamed (Sassocorvaro, 1989) is an Italian poet of Egyptian origins. His first anthology, *Fino a che sangue non ci separi* (*Until blood doesn't tear us apart*), appears on *Poesia Contemporanea. XII Quaderno Italiano* (*XII Italian Notebook*) (Marcos y Marcos, Milano 2015). His texts and interventions regularly appear in paper and online magazines. He currently lives in Milan, where he teaches philosophy and history at High School.

FUMETTI COMICS

RAGGIO CURVO AHMED BEN NESSIB

Ahmed Ben Nessib è un disegnatore e regista di cortometraggi animati. È nato a Tunisi nel 1992 e ha studiato al Perfezionamento di Disegno Animato della Scuola del Libro di Urbino, à L'École des Métiers du Cinema d'Animation d'Angoulême e nella Scuola Cònia di Claudia Castellucci a Cesena. Il suo primo cortometraggio, *Ekart*, è stato inserito nel volume 5 dei dvd Animazioni Contemporary Italian Short Films, e premiato ad Animavi Festival del Cinema di Animazione Poetico di Pergola, e al festival Ciné Poème de Bezons. Ha pubblicato *L'Assassino è sempre più confuso* e *Ekart*. La Tecnica del nuotatore con Libri Somari, la casa editrice che ha fondato insieme a Samuele Canestrari. I suoi disegni sono stati pubblicati in diverse riviste tra le quali Internazionale, Linus, Lab 619, Lo straniero e Cavallino Rivista. Vive e lavora a Napoli.

Ahmed Ben Nessib is an animated short film designer and director. He was born in Tunis in 1992 and studied at “Perfezionamento di Disegno Animato” of the “Scuola del Libro” of Urbino, at L'École des Métiers du Cinema d'Animation d'Angoulême and at “Scuola Cònia” of Claudia Castellucci in Cesena. His first short film, *Ekart*, was included in volume 5 of the DVDs Animazioni Contemporary Italian Short Films, and awarded at Animavi Festival of Poetic Animation Cinema in Pergola, and at the Ciné Poème de Bezons festival. He published *The Assassin is increasingly confused* and *Ekart*. *La tecnica del nuotatore* with Somari Books, the publishing house that he founded together with Samuele Canestrari. His drawings have been published in various magazines including Internazionale, Linus, Lab 619, Lo Straniero and Cavallino Magazine. Lives and works in Naples.

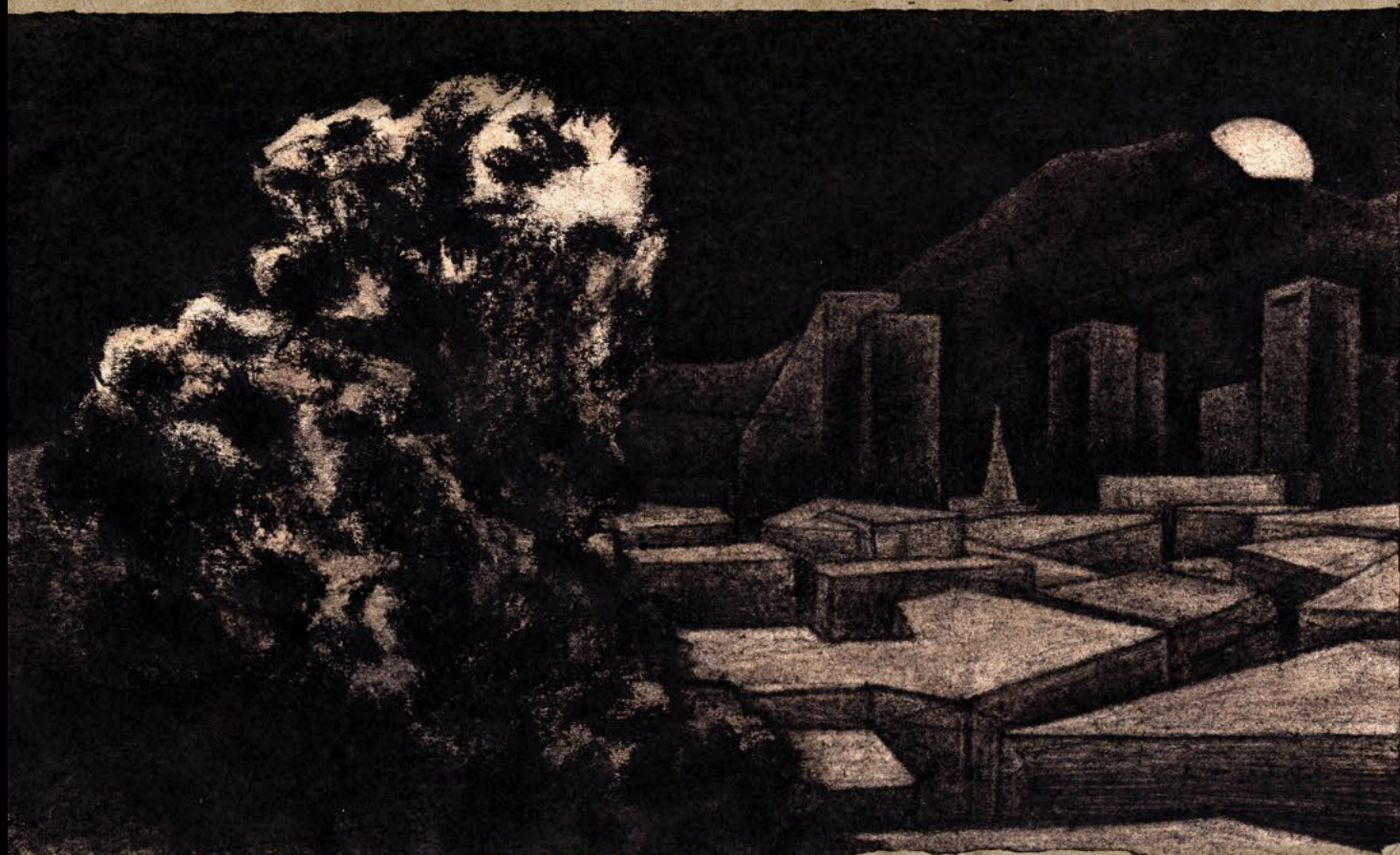
.....

I LOVE YOU MORE THAN BACON ECCIU

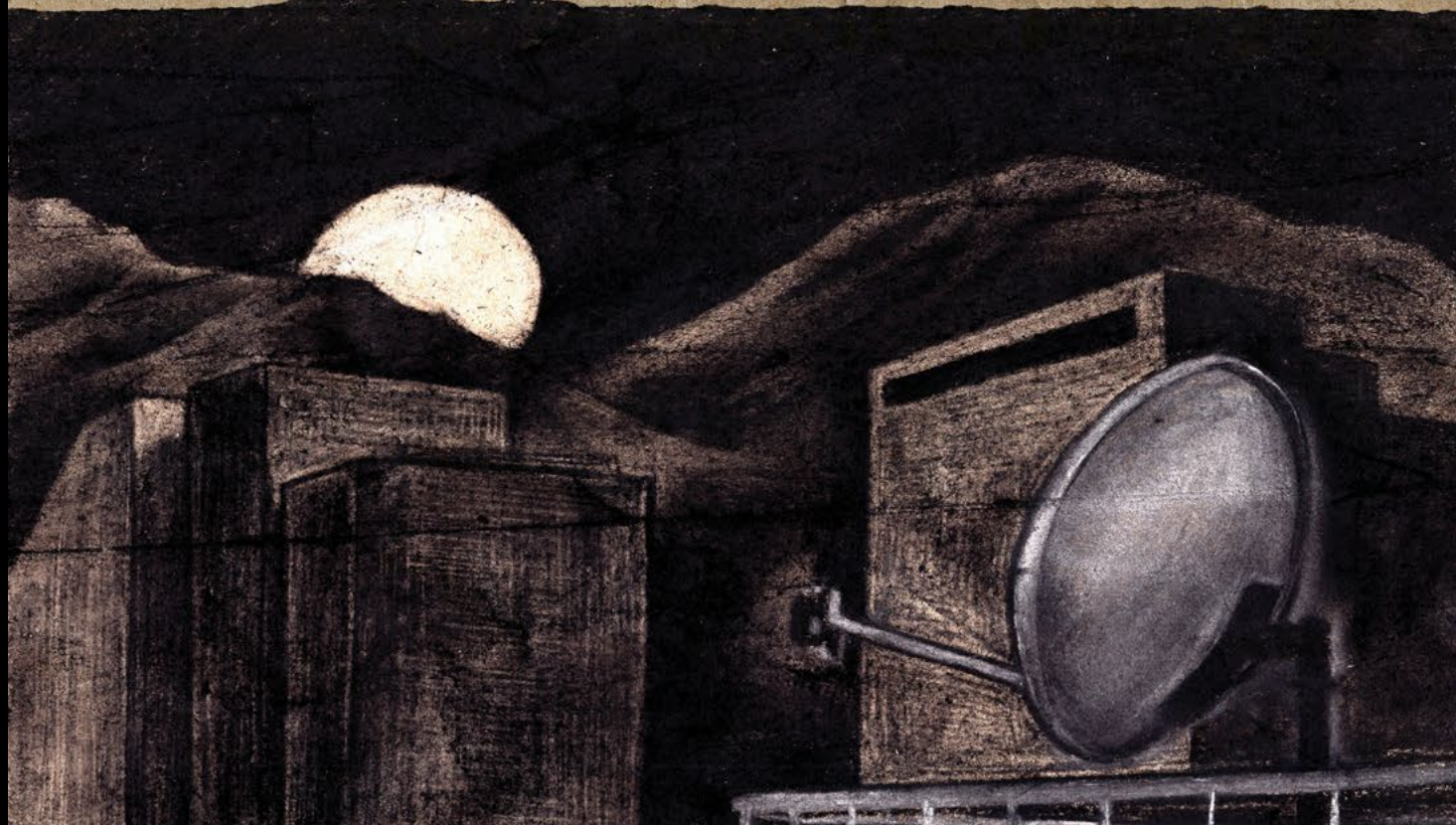
Ecciu aka Alice Bartolini nasce ad Urbino, cresce in un paese di collina in provincia di Rimini, studia a Pesaro, frequenta il Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto a Urbino odiando Urbino, lo lascia, vive un anno a San Francisco, torna e finisce il perfezionamento. Nel 2017 e 2019 è tra gli autori delle animazioni delle sigle per la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Nel 2019 i suoi disegni sono stati esposti al Festival Internazionale di Cinema d'Animazione “Animavi” a Pergola (PU) e alla “Data” di Palazzo Ducale a Urbino. Ora vive a Bologna e frequenta l'accademia di belle arti odiando l'accademia di belle arti.

Ecciu Aka Alice Bartolini was born in Urbino and grew up on a hill near Rimini. She studied in Pesaro, then attended “Perfezionamento di Disegno Animato” (Advanced course of Animated Drawing and Comics) in Urbino hating the city, so she quitted it and lived a year in San Francisco (CA). She then came back and finished Perfezionamento. In 2017 and 2019 she collaborated for the realization of Pesaro Film Festival animated video theme. In 2019 Ecciu’s drawings were exhibited in Pergola (PU) during the International Animation Festival “Animavi”. Her works were also exhibited in Spazio Data, at Palazzo Ducale in Urbino. Alice’s living in Bologna where she attends the Academy of Fine Arts hating the Academy of Fine Arts.

Accade che i giorni non arrivano più, quando
il solstizio lo vuole, che il sole sta, Si ferma.



Non possediamo le conoscenze astronomiche
e meteorologiche delle prime civiltà.



It happens that the days never come, when the Solstice wants this, wants the sun still, it stops.
We don't have the astrological and meteorological knowledge of the first civilizations.

Per loro, l'oscurità apparteneva ai defunti
e alle loro apparizioni.

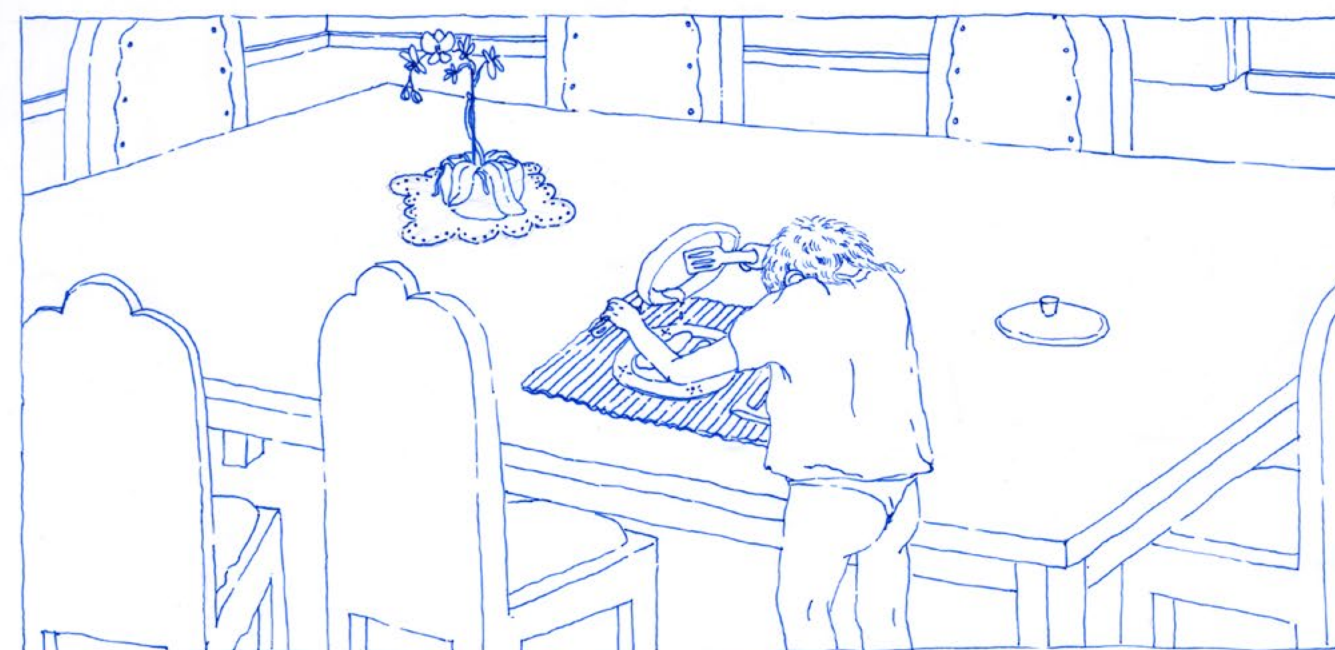
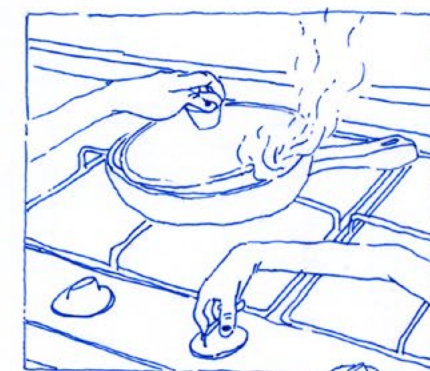
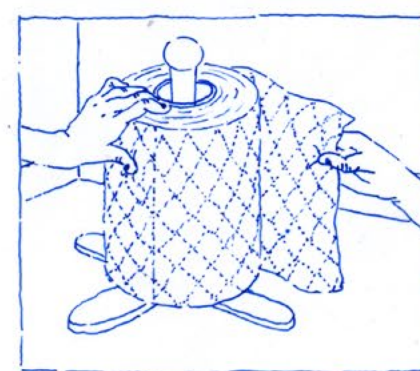
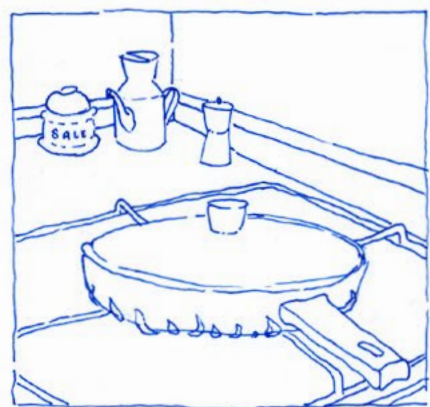
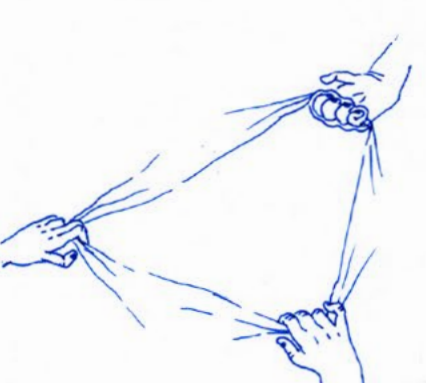
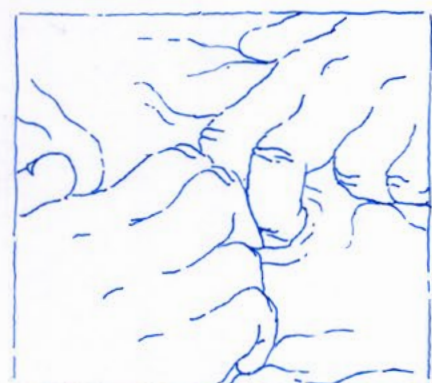
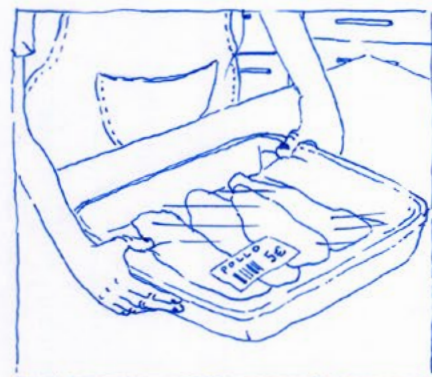
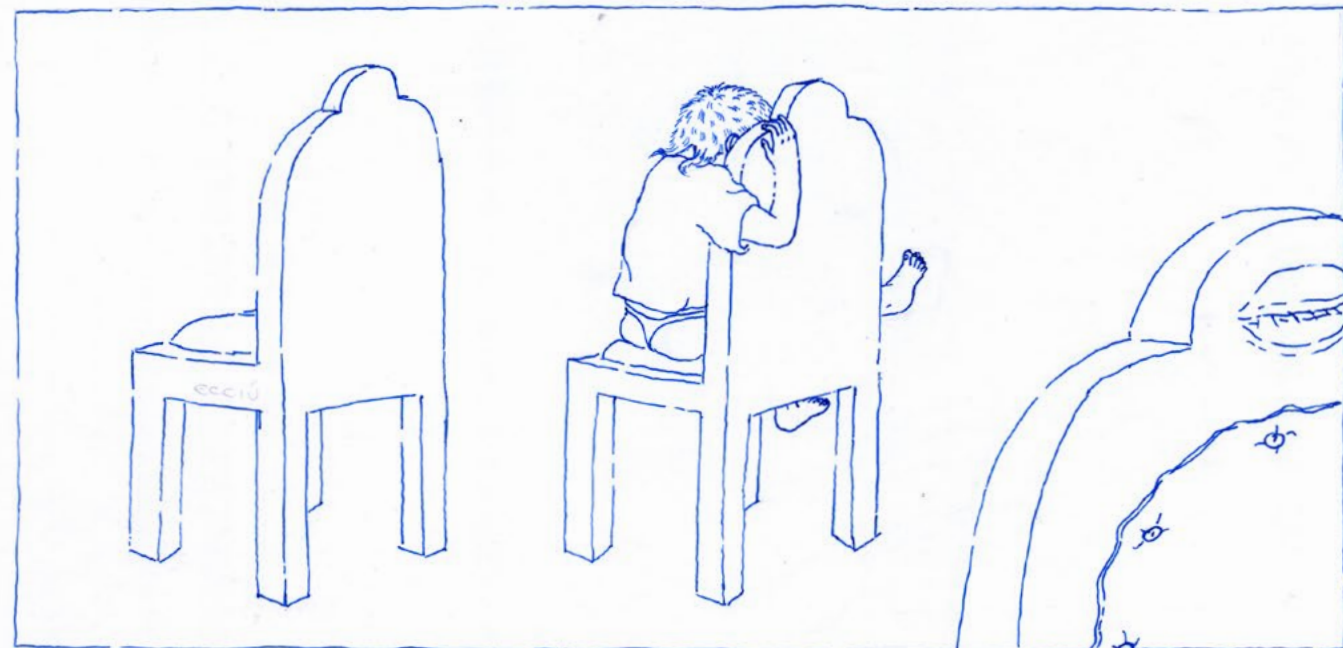


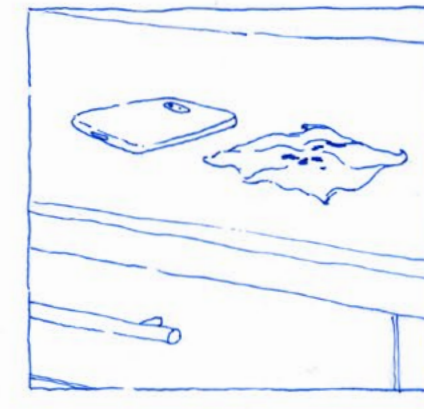
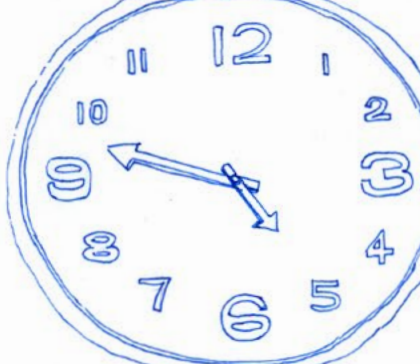
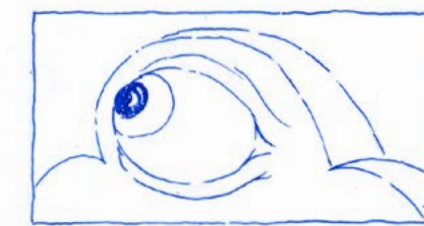
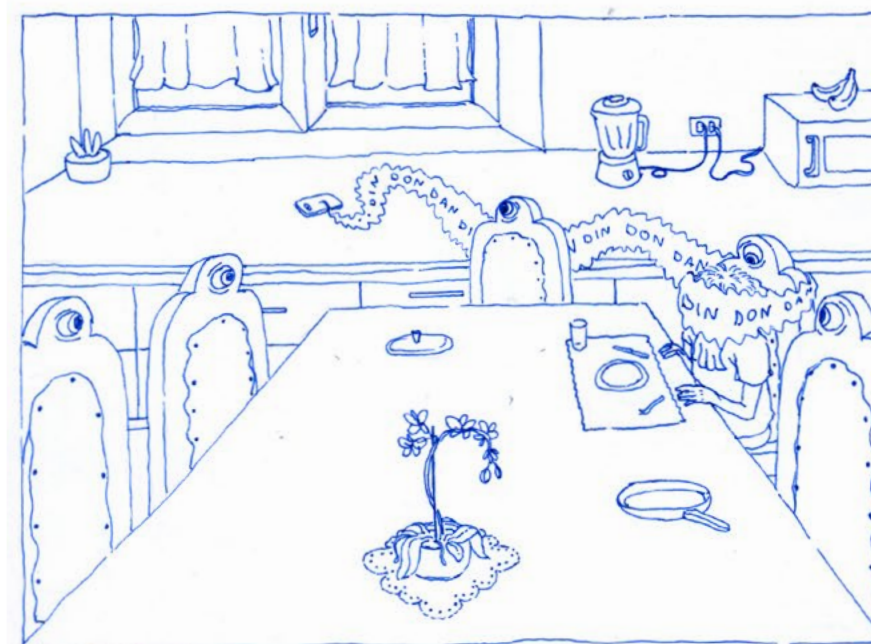
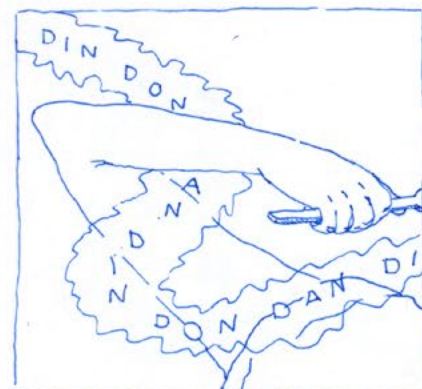
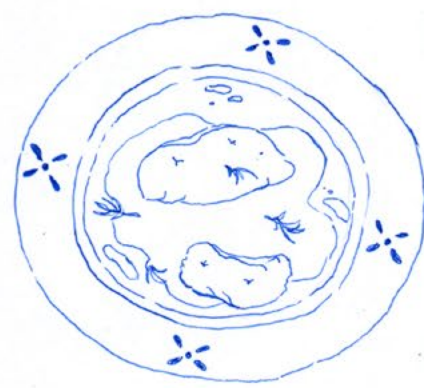
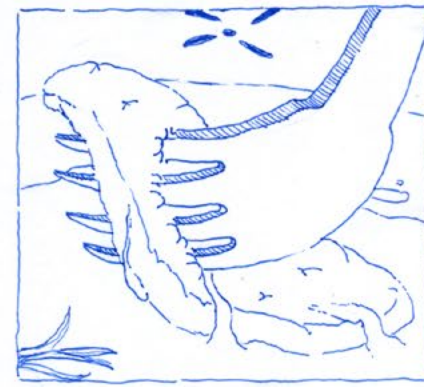
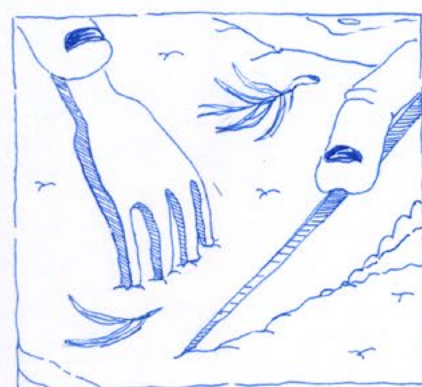
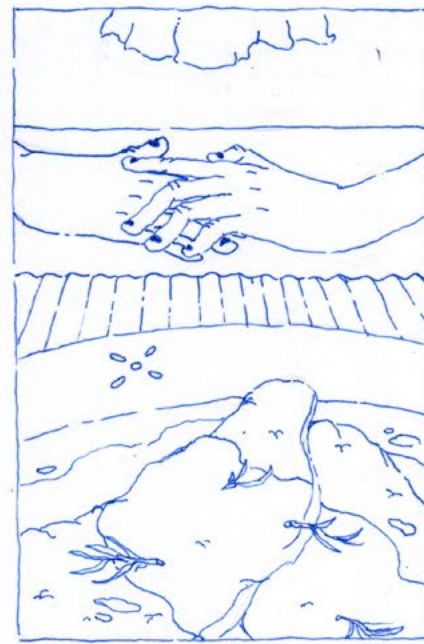
Dal fondo delle notti invernali, Quando le
temperature si abbassavano e la luce mancava,
Cosa provavano i primi uomini?



For them, obscurity belonged to the dead and their apparitions.
From the deep of winter nights, when temperatures dropped down and light was missing, what were the first men's feelings?







BRUNORI SAS

dall’album / from
CIP (2020)

Quelli che arriveranno

Achille guarda le stelle, ma proprio non le capisce
Si chiede perché ogni cosa su questa Terra prima comincia
[e poi finisce]
E dopo pensa alla mamma, chissà come piangerà
Achille che sente un vento dentro al petto che prima arriva
[e poi se ne va]
E domani comincia la scuola, ma lui proprio non ce la fa
Achille certe notti dentro al letto pensa al mondo come sarà
A poterlo sapere, a poterlo vedere

Quelli che arriveranno
Chissà come saranno
E se avranno le stesse mie mani
Se saranno più alieni o più umani
E se avranno le solite gambe, le solite braccia, le solite facce
Ma chiuso nel petto magari un cuore più grande

Achille guarda la luna e in un attimo lo capisce
Che la vita è una stella cadente che illumina il cielo e poi sparisce
E subito strizza gli occhi
Il desiderio tanto lo sa
È sempre lo stesso soffiato nel vento
Quasi dieci anni fa
Quasi dieci anni fa

Ma stanotte la guerra finisce
E Achille questo lo sa
Achille stanotte nel letto
Mamma che freddo che fa
Se cadesse la neve
Se ci fosse la neve

Quelli che arriveranno
Chissà come saranno
E se avranno le stesse tue mani
Se saranno più alieni o più umani
E se avranno le solite gambe, le solite braccia, le solite facce
Ma chiuso nel petto magari

Un cuore più grande
Un cuore più grande
Un cuore più grande
Un cuore gigante
Un cuore più grande
Un cuore più grande
Un cuore gigante

Those who will come

Achille looks at the stars, but he really can’t understand it
He wonders why everything on this Earth first starts and then it ends
And then he thinks at his mom, who knows how much she would cry
Achille feels the wind inside his chest that first comes and then goes by
And the school is starting tomorrow, but he really can’t do it
Achille thinks sometimes in bed to the world that will come
If only he knew, if only he saw

Those who will come
Who knows how they will be
And if they’ll have my same hands
If they’ll be more alien or human
And if they’ll have the same legs, the same arms, the same faces
But maybe in their chests a bigger heart

Achille looks at the moon and understands it in an instance
That life is a shooting star that brightens the sky to vanish away
And soon he winks the eyes
He knows that his wish
It’s always the same he blows at the wind
Almost ten years ago
Almost ten years ago

But tonight the war ends
And Achille knows it
Achille tonight in bed
Mom how cold it is
If only snow would fall
If only snow would fall

Those who will come
Who knows how they will be
And if they’ll have your same hands
If they’ll be more aliens or humans
And if they’ll have the same legs, the same arms, the same faces
But maybe in their chests

A bigger heart
A bigger heart
A Bigger heart
A gigantic heart
A bigger heart
A bigger heart
A bigger heart
A gigantic heart

Authors: Dario Brunori, Antonio di Martino
Edizioni: Picicca Srl / Warner chappell music / Sony Atv Music Publishing

“Achille è un bimbo che non diventerà mai adulto e ne è consapevole. È la sua ultima notte: la mente è inquieta, eppure i suoi pensieri non mostrano traccia di attaccamento egoistico alla vita. Il suo unico cruccio, oltre al pensiero delle lacrime di sua madre, è quello di non poter vedere il mondo che verrà. “Che faccia avranno gli abitanti del domani?”, si domanda, “chissà come saranno quelli che arriveranno!” Che poi, a dirla tutta, non gli importa neanche tanto da dove arriveranno questi “altri”: se da un punto luminoso nel cielo o da un angolo remoto della terra. Non gli importa neanche se saranno fanatici del futuro o debitori del passato, se avranno tre gambe e sei occhi o semplicemente la pelle diversa da quella di suo padre. La sua unica speranza, la speranza di un fanciullo, è che nel loro petto possa albergare, una volta per tutte e su tutto, un cuore più grande.” *Dario Brunori*

“Achille is a child that will never grow old and knows it. This is his last night: the mind is restless, yet his mind doesn’t show any egoistical attachment towards life. His only worry, other than his mother’s tears, is the one of never being able to see how the world will be. “Those who will come, who knows how they will be?”, he asks himself, “Who knows how will be those who’ll come!” Although, to be honest, he doesn’t really care from where these “others” will come: if from a bright point in the sky or from a distant corner of the earth. he doesn’t even care if they’ll be future fanatics or past debtors, if they’ll have three legs and six eyes or just a different skin color from his father. His only hope, a youthful hope, is that in their chest may habit, once and for all, a bigger heart.” *Dario Brunori*



disegno di Simone Massi

Dario Brunori nasce a Cosenza il 28 settembre 1977. Nel 2009, con *Vol.1*, si affaccia all’universo cantautorale italiano, con lo pseudonimo di Brunori SAS, ironicamente mutuato dalla piccola ditta di famiglia e da un corpo paramilitare del secolo scorso. Il disco si aggiudica il Premio Ciampi 2009 e la Targa Tenco 2010. Nel 2012 è autore della colonna sonora di *È nata una star?* di Lucio Pellegrini con Rocco Papaleo e Luciana Littizzetto. Nel 2015 va in onda su La Effe *Una società a responsabilità limitata*, un viaggio tra Roma e Calabria che compie con Neri Marcorè. *A casa tutto bene* (Disco di Platino) esce nel 2017 e si aggiudica la targa Tenco come Miglior Canzone per *La verità*. Il 22 luglio *L’uomo nero* è la canzone vincitrice per il 2018 del premio Amnesty International Italia. Partecipa come ospite al Festival di San Remo 2019, a fianco dei The Zen Circus.

Dario Brunori was born in Cosenza in September 28th, 1977. In 2009, with *Vol. 1*, he took his first steps into the italian songwriting universe, under the nickname Brunori SAS, which recalls his small family company as well as the name of last century’s paramilitary corps. The record was awarded the Ciampi prize in 2009 and the Tenco prize in 2010. In 2012 he wrote the soundtrack of *È nata una star?* By Lucio Pellegrini with Rocco Papaleo and Luciana Littizzetto. In 2015 the TV Channel La Effe broadcasts *A limited liability company*, a journei between Rome and the Calabria region, in the company of Neri marcorè. *A casa tutto bene* (platinum record) was published in 2017 and awarded the Tenco prize for the Best Song. In 2018, July 22nd, the song *L’uomo nero* won the Amnesty International Italia award. He starred as a guest at the Sanremo Festival 2019, together with The Zen Circus.

SHOWCASE

Luca Caimmi

Luca Caimmi frequenta la sezione Disegno Animato alla Scuola del Libro e si diploma in pittura all'Accademia di Belle Arti a Urbino. Ottiene importanti riconoscimenti nell'ambito del fumetto e dell'illustrazione: premio Andrea Pazienza, selezione a Bologna Illustrator Exhibition of Children's Books nel 1998 e 1999. Nel 2009 per il progetto *Osservatorio #1* due cicli di suoi lavori sono presentati alla Basilica Palladiana di Vicenza e partecipa alla Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Nel 2011 partecipa alla 54a Biennale Internazionale d'Arte di Venezia esponendo nel Padiglione Accademie. Nel 2017 la Galerie du Palace di Parigi ospita *I palombari*, una sua mostra personale. Nel 2018 espone una serie di disegni e sculture alla Biennale del Disegno di Rimini. Collabora con le gallerie D406 di Modena e Nuages di Milano e pubblica con diversi editori italiani e stranieri. Vive e lavora a Pesaro.

Luca Caimmi was born in Fano in 1978. He lives and works in Pesaro. He attended the Animation and Comic Arts course at "Scuola del Libro" of Urbino and then graduated at the Academy of Fine Arts in Painting. He received some important awards as: the Andrea Pazienza Prize and he has been selected for the Children's Books Fair Exhibition of Bologna in 1998 and 1999. He works as an illustrator and artist. As an artist, he exhibits drawings and ceramic sculptures. He realizes his ceramic sculptures collaborating with different workshops. In 2009 he exhibited at the Biennial of Young Artists of Europe and of the Mediterranean. In 2011 he exhibited at the 54th Venice International Biennial Exhibition at the Academy Pavilion and 23° Biennial Illustration of Bratislava. He collaborates with the D406 gallery of Modena, Nuages gallery of Milan and he works with italian and foreign publishers.



A due passi da casa, 2019



Nuovi golem, 2017



Senza titolo, 2011



Come non è mai stato, 2017



Guardiani notturni, 2019

AGGIORNAMENTI SULLE ATTIVITÀ DEI SOCI ALMA, SUL MONDO DELL'EDITORIA, DEL DISEGNO, DELL'ANIMAZIONE E DELLE IDEE

UPDATES ON THE ACTIVITIES OF ALMA'S MEMBERS, ON THE WORLD OF PUBLISHING, DRAWING, ANIMATION AND IDEAS

Emanuela Bartolotti prosegue il suo lavoro come insegnante presso l'Accademia di Belle Arti di Lecce. Recentemente ha realizzato le animazioni per la campagna pubblicitaria di Kampos.com, ed è l'illustratrice di Phoresta, una Onlus che si occupa di piantare boschi per produrre ossigeno e compensare l'emissione di anidride carbonica, con l'utilizzo di crediti di carbonio, il ritardo del taglio programmato e la creazione di boschi che aumentino la biodiversità.

Emanuela Bartolotti continues her teaching job at the Fine Arts Academy in Lecce. Recently she has realised a commercial animation for Kampos.com, and she also illustrates for Phoresta which is an Onlus that plants trees to produce oxygen to compensate carbon dioxide emissions with the use of carbon credits, slowing down the cutting of the trees and creating new forests to increase biodiversity.



Continua per **Andrea Bonetti** la lavorazione di *Per una carezza*, il suo nuovo cortometraggio animato.

“Le emozioni e le strade di tre personaggi, legati l'uno all'altro si separano e si intrecciano dal momento in cui uno di loro decide di affrontare un cammino solitario e pericoloso. All'interno della depressione la natura cambia, i colori si dissolvono e tutto sembra appassire, ma in qualche angolo di buio, in silenzio, si nascondono dolcezze sulle quali nascono i fiori.

I ricordi, i sentimenti e i piccoli gesti, anche quando sembrano inefficaci in realtà possono lasciare un po' di luce a un animo che rischia di spegnersi”.

Continues for **Andrea Bonetti** the making of *Per una carezza*, his animated short-film.

“The emotions and the paths of three characters, each connected to the other, are separated and intersected since the moment that one of them decides to take a solitary and dangerous road. Inside depression nature changes, colors

dissolve and everything seems to fade, but in some dark corners, in total silence, tenderness is hidden onto where flowers grow.

Memories, feelings and small gestures, even when they seem useless, can leave some light to a soul that risks to blow out”.



L'animazione *Mayday! Mayday!* di **Anna Rita Baldarelli** è stata selezionata a “La città Incantata si anima”, un importante concorso per corti animati, videoclip e sequenze di effetti speciali, che quest'anno si tiene all'interno di “La Città Incantata” di Civita di Bagnoregio, meeting internazionale di disegnatori che salvano il mondo.

Anna Rita Bardelli's animation *Mayday! Mayday!* has been selected for the “La Città Incantata si Anima”, which is an important short-film, music video and special effects video contest, that this year will be taken at “La Città Incantata” in Civita di Bagnoregio, an international meeting of illustrators to save the planet.



Laura Fuzzi ha iniziato un lavoro da insegnante di disegno animato tradizionale presso la Scuola Palladio di Verona, e come insegnante di animatic e background per un corso online presso la stessa Scuola. “Durante il Corso di Animazione Tradizionale il tema è trattato in tutte le sue sfumature, dalla nascita nel mondo del Cinema, ai termini idonei, alla realizzazione di un piccolo corto animato, a come ci si propone nel mercato moderno”.

Laura Fuzzi has started to work as a traditional animator teacher at the Palladio School in Verona , and as an animatic and background online course teacher from the same school. “During the Traditional Animation Course the theme is treated in all its shades, from the birth of Cinema, to the professional terms and through the realization of a little animated film short, as well as how to propose yourself to the modern market”.



Mara Cerri segnala in uscita nel 2021: *L'isola di Kalief*, un albo dedicato alla storia di Kalief Browder, scritto da Davide Orecchio e illustrato da Mara Cerri, Orecchio Acerbo Edizioni. *L'invenzione dell'amore*, poema scritto dal poeta capoverdiano Daniel Filipe nel 1961 e che, con Alice Rohrwacher e Luciana Fina alla traduzione, Mara Cerri alle illustrazioni, Fausta Orecchio alla grafica e Else alla stampa serigrafica, diventerà un libro-manifesto dedicato a questo tempo così difficile. *Anguille*. Il gruppo musicale Comaneci e Mara Cerri lavorano insieme per la creazione di un concerto/spettacolo audiovisivo. Il progetto è già andato in scena in forma di prova aperta dopo due residenze artistiche: luglio 2020 presso il Teatro Arboreto di Mondaino, ottobre 2020 presso la Chiesa dell'Annunziata di Pesaro, per Amat. *Se proprio*, video musicale disegnato da Mara Cerri per una ballata del cantautore Giacomo Toni, una produzione “L'amor mio non muore”.

Mara Cerri announces for 2021 the coming out of: *L'Isola di Kalief*, a book dedicated to Kalief Browder, written by Davide Orecchio and illustrated by Mara Cerri, Orecchio Acerbo Editions. *L'Innovazione dell'Amore*, a poem written by the Cape Verdean poet Daniel Filipe in 1961 and that, with Alice Rohrwacher and Luciana Fina's translation, Mara Cerri's illustrations, Fausta Orecchio's graphic design and Else's screen prints, will be a manifesto-book dedicated to these difficult times. *Anguille*, The Comaneci music band and Mara Cerri are working together for the creation of a concert/audiovisual show. The project has been shown up already as an open trial after two art residencies: July 2020 at the Arboreto Theatre in Mondaino, October 2020 at the Annunziata Church in Pesaro, for Amat association. *Se Proprio*, is a music video by Mara Cerri for a ballad by the songwriter Giacomo Toni, a “L'amor mio non muore” production.



Alessandra Romagnoli inaugurerà una personale alla Blu Gallery di Bologna, il 16 gennaio 2021. “In questi dipinti ad olio, la cui dimensione 8x14 cm è la stessa misura di uno schermo di cellulare, l'artista ha riprodotto interni di camere fotografati durante delle semplici video-chiamate. Il soggetto è divenuto lo sfondo stesso, solitamente invisibile o secondario; gli scatti sono stati presi durante la momentanea assenza dell'altro, dell'interlocutore, quando la fotocamera abbandonata a sé, ha lasciato trasparire angoli di soffitto e lampadari,

lenzuola e armadi, tende e cappelli, rendendo centrali questi oggetti solitamente relegati a mero sfondo, scenografia, presenza di contorno” (Federico Valgimigli).

Alessandra Romagnoli will open a solo show at the BluGallery in Bologna on the 16th of January 2021. “In these oil paintings, of which the dimension is 8x14 cm as the mobile phone screen's measures, the artist has reproduced the screenshotted room interiors during some simple video-calls. The background has become the real subject, usually invisible or secondary; the shots have been taken during the momentary absence of the other, the interlocutor, when the abandoned mobile-camera was showing through ceiling corners and chandeliers, bed-sheets and wardrobes, curtains and hats, making central these objects that usually are relegated to simple backgrounds, sets, overall presences” (Federico Valgimigli).



Guido Brualdi sta lavorando ad una nuova storia a fumetti di più di 150 pagine, che sarà pubblicata nel 2021. È una storia iniziata durante il corso di Perfezionamento 2016-17, e portata avanti e trasformata nel corso degli anni.

Guido Brualdi is working on a new comic of over 150 pages, that will be published in 2021. It is a story ideated

in 2016-2017 during the Perfezionamento course, and that it's been taken forward and transformed over the years.



Emanuela Orciari sta illustrando *Ippolito* di Euripide, per la collana di libri *Jeunesse Ottopiù* della casa editrice RueBallu. Si tratta di una tragedia greca mitologica, il ritratto più caro all'autrice è quello di Fedra che ascolta la sua ferita d'amore.

Emanuela Orciari is illustrating Euripides' *Ippolito*, for the book series *Jeunesse Ottopiù* by RueBallu Editions. It is about a greek drama myth, the dearest portrait to her is the one of Fedra who listens to her love's wounds.



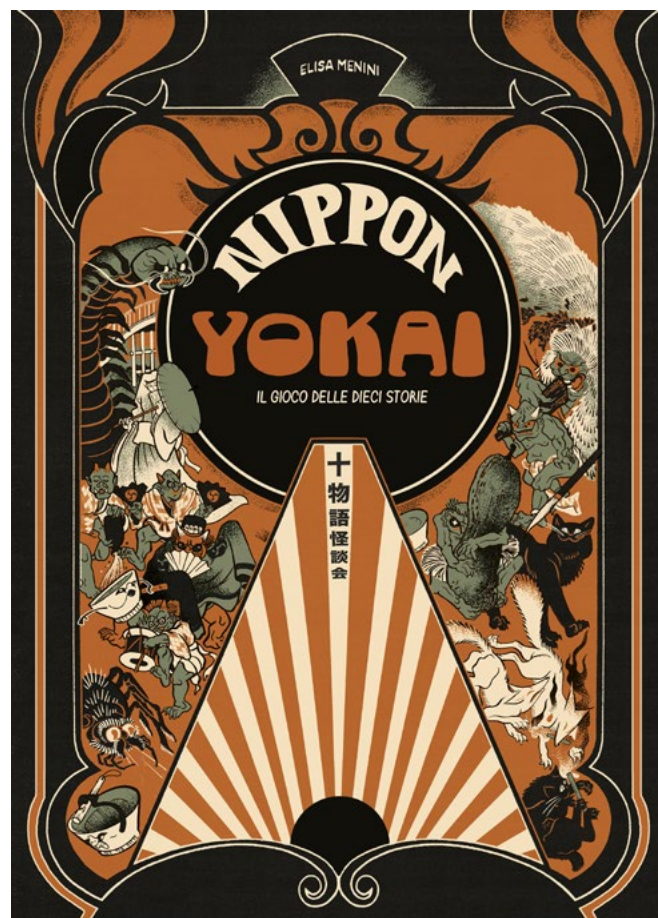
Gli *Oscar Classici Baobab* di Mondadori accolgono una nuova edizione del Dickensiano *Canto di Natale* con le illustrazioni di **Luca Caimmi** e una nuova traduzione di Stella Sacchini. Luca Caimmi immerge il racconto in una Londra ricoperta di neve, gelo e nebbie ritraendo il signor Scrooge piccolo e indifeso in balia della natura e di tre spiriti che in una sola notte faranno di lui una nuova persona. La collana è curata da Nuages di Milano, galleria-editore con cui l'artista collabora da tempo.

The *Mondadori Oscar Classici Baobab* welcome a new edition of Dickens' *A Christmas Carol* with **Luca Caimmi's** illustrations and a new translation by Stella Sacchini. Luca Caimmi immerses the story in a snowy, icy and foggy London, portraying a small and defenceless Mr. Scrooge towards nature and about three spirits that will make him a new person over a night. The series is curated by Nuages in Milan, a gallery-publisher with which the artist has been collaborating for a long time.



È stata pubblicata da poco l'ultima graphic novel di **Elisa Menini** *Nippon Yokai*, edita da Oblomov. Dopo l'esplorazione del folklore nipponico, in questo volume vengono raffigurati alcuni tra gli Yokai più famosi. "Yokai" è il termine con cui si definiscono gli spiriti e le entità soprannaturali in Giappone, benevoli e malvagi. L'immaginario popolare si arricchisce nel tempo di queste figure, tant'è che si creò anche un nuovo divertimento serale: lo Hyaku monogatari, "Cento storie", in cui si raccontavano 100 storie spaventose e si accendevano 100 candele spegnendone una dopo ogni storia con l'idea che, spenta l'ultima, sarebbe apparso un Yokai.

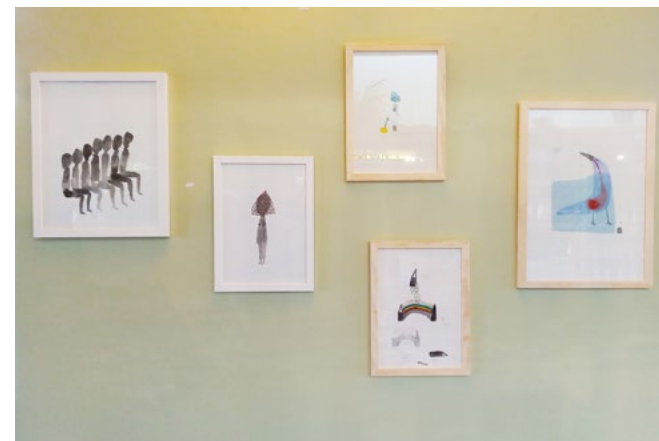
It's been just released the last **Elisa Menini's** graphic novel *Nippon Yokai*, published by Oblomov. After the Nipponese folklore exploration, in this book are shown the most famous Yokai. "Yokai" is the term used in Japan to describe spirits and supernatural entities, good and evil ones. The folkloristic imaginary has been enriched overtime by these figures, until the point that it's been created even a new evening entertainment: the Hyaku Monogatari, "One Hundred Stories", in which 100 horror stories were told and 100 candles were lightened and blown out one by each story with the idea that, after the last one, it would have appeared a Yokai.



Laura Bianchi ha appena installato alcune delle sue illustrazioni originali al caffè di Queen's Park, nel nord-ovest di Londra. Da un paio di mesi a questa parte fa parte di CAST, un progetto collettivo ideato da Anna Cottle e Mariana Sainz, nato lo scorso Marzo. CAST si propone di essere un punto virtuale di incontro e scambio tra artisti che risiedono in parti diverse del mondo. In cantiere c'è un progetto a più mani, una sorta di diario/mappa a cui ciascun artista potrà contribuire con testimonianze sulla propria situazione in questo tempo di isolamento. castartistnetwork.wordpress.com/

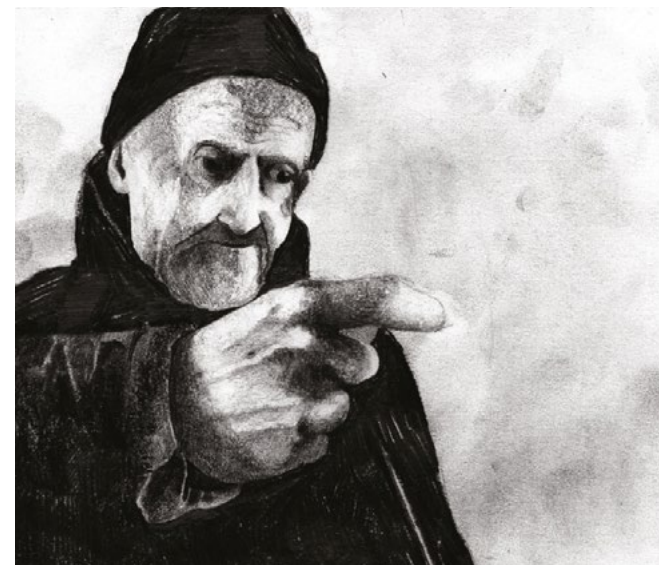
Laura Bianchi has just installed some of her illustrations at Queen's Park café, north-west London. Since two months ago she has been part of CAST, a collective project by Anna Cottle and Marianna Sainz, started last March. CAST is a virtual meeting and exchange

point for artists from different parts of the world. There is a multiple-handed project in the pipeline, a sort of diary/map where each artist can contribute with testimonies about his/her isolation situation during these times. castartistnetwork.wordpress.com/



È uscito *Il battesimo del porco*, un libro di **Samuele Canestrari** e Marco Taddei, pubblicato da MalEdizioni (www.maledizioni.eu). Il libro è acquistabile sui bookstore online, dal sito e in libreria. "Il porco va battezzato. Non c'è altra soluzione. Il paese assiste da dietro le persiane alla trasformazione della carne. Pagine gonfie di ombre portano alla luce una vicenda di vanagloria e superstizione. Una storia in cui l'assurdo diviene ordinario e il bene e il male trovano (quasi) sempre il modo di mettersi d'accordo."

Il battesimo del porco came out, a book by **Samuele Canestrari** and Marco Taddei, published by MalEdizioni (www.maledizioni.eu). The book can be purchased online, on their website and in bookstores. "The pig must be baptized. There is no other solution. The village witnesses the meat transformation from behind the shutters. Pages full of shadows bring light to an unfortunate event and superstitions. A story where the absurd becomes ordinary and where good and evil meet (almost) an agreement."



Luciana Bencivenga durante l'estate 2020 lavora come disegnatrice e animatrice a *Ocean*, di Elda Maria Gallo, performance interattiva (+4) sull'inquinamento della plastica, presso il teatro viennese Dschungel Wien. Aspettando di tornare in teatro a febbraio 2021, prosegue la ricerca *Sinonimi e Contrari*, una raccolta di incontri illustrati. vimeo.com/user10893968 www.instagram.com/lucianina_nani

Luciana Bencivenga has worked during summer 2020 as an illustrator and animator for *Ocean*, by Elda Maria Gallo, an interactive performance (+4) about plastic pollution, at the Vienna's theatre Dschungel Wien. Waiting for her return at the theatre in February 2021, she pursues her research *Sinonimi e Contrari*, a series of illustrated meetings. vimeo.com/user10893968 www.instagram.com/lucianina_nani



"Al momento sono alle prese con la post-produzione del video musicale *Strange Home* dei *Greater Than Eight* (0>8) che uscirà a breve. Si tratta di un video composto da live-action e stop-motion nel setting di una casa abbandonata delle campagne marchigiane, realizzato con Erica Castiglioni (fotografia) e Vincenzo Alfano (musica). Invece come progetto personale mi sto dedicando a *Humus*, una serie di disegni *dal sottosuolo* su carta riciclata fatta a mano che esplora il viaggio (interiore ed esteriore), e soprattutto l'attesa: stadio di prese di coscienza e cambiamenti". **Giulia Marcolini**

"At the moment, I'm working on the *Strange Home's* music video by the band *Greater Than Eight* (0>8)

post-production which will soon be out. It's a video made using stop-motion and live action set in an abandoned house in the marchigian hills, realized in collaboration with Erica Castiglioni (photography) and Vincenzo Alfano (music).

As a personal project instead, I'm dedicating myself to *Humus*, a series of drawings from the *underground* made on hand-made recycled paper that explores a (inside and outside) journey, but most importantly a waiting: a stage of awareness and changes.” **Giulia Marcolini**



“*Tricromia attraversa trent'anni. Alice abita sempre qui*”, questo il titolo per raccontare la storia del nostro sogno, fatto di luoghi e di immagini, di cui Alice rappresenta, oggi, l'espedito visivo e narrativo che Tricromia propone per festeggiare i suoi trent'anni. Il lavoro dei due artisti emergenti **Ahmed BenNessib** e **Samuele Canestrari** darà vita a inediti e personali riferimenti letterari al romanzo di Lewis Carroll. Il loro lavoro dal segno forte, i disegni che prorompono dal loro superbo slancio creativo, sono certa, che potranno rappresentare al meglio il nuovo appuntamento artistico della galleria. (Giuseppina Frassino)

“*Tricromia goes through thirty years. Alice is always here.*”, this is the title which tells the story of our dream, made of places and pictures, of which today Alice represents the visual and narrative device that Tricromia proposes to celebrate its thirty years. The work of the two emergent artists **Ahmed BenNessib** and **Samuele Canestrari** will soon give birth to original and personal

literary interpretations of Lewis Carroll's novel. Their strongly marked work, their drawings that gush out from their superb creative outburst, I'm sure, will best represent the new artistic appointment of the gallery. (Giuseppina Frassino)



Si è chiusa il 10 dicembre *La città incantata 2020*, prestigiosa manifestazione di cinema d'animazione (e tanto altro) diretta da Luca Raffaelli a Civita di Bagnoregio. Bellissime le opere premiate dalla giuria composta da Mariuccia Ciotta, Ursula Ferrara e Andrea Occhipinti. Menzione Speciale a *Il sentiero* di **Emanuela Bartolotti**. Motivazione: «Un film che si distingue per l'equilibrio fra la parte grafica, fresca ma sapiente, e la narrazione, un andirivieni mnemonico attraverso il sentiero della mente che guida lo spettatore in un vero e proprio viaggio interiore».

On the 10th of December *La Città Incantata 2020* it's been concluded, a prestigious animated film event (and much more) curated by Luca Raffaelli in Civita di Bagnoregio. Wonderful were the awarded works by the jury composed by Mariuccia Ciotta, Ursula Ferrara and Andrea Occhipinti. A Special Mention goes to *Il Sentiero* by **Emanuela Bartolotti**. Reason: «A film that stands out for its balance between design, fresh but knowledgeable, and narration, a mnemonic back and forth through the mind's way which guides the spectator through a real inside journey».



La sigla animata dell'11ª edizione del Festiva *Corto e Fieno* è stata affidata all'animatore e illustratore **Luca Di Sciullo** (che ha curato anche l'immagine del festival), le musiche originali sono di Paola Baldarelli. Luca Di Sciullo, classe 1987, si è formato al biennio di Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto alla Scuola del Libro di Urbino e all'Accademia di Belle Arti di Bologna. www.youtube.com/watch?v=WRoRwWfZtbc

The animated theme of the 11th edition of the Festiva Corto e Fieno was entrusted to the animator and illustrator **Luca Di Sciullo** (who also took care of the image of the festival), the original music is by Paola Baldarelli. Luca Di Sciullo, born in 1987, was trained in the two-year course of Specialization in Animation and Comics at the *Scuola del Libro* of Urbino and at the Academy of Fine Arts in Bologna.



Per la mostra *L'era un béus. Poeti alle finestre* i nostri artisti associati **Elisa Mossa**, **Alfredo Pompucci** e **Francesco Ruggeri** sono stati invitati a realizzare un'animazione da proiettare nelle finestre di Palazzo Docci a Santarcangelo di Romagna (RN). L'evento prende ispirazione dai grandi poeti dialettali della cittadina romagnola, in particolare dalle parole di Lello Baldini tratte da *Compatto* (cofanetto con quattro cd acquistabile online su produttoriassociati.com). Le opere poetiche appariranno sulle finestre dei tre edifici tradotte in immagini dagli artisti contemporanei restituendo un'esperienza multimediale armonica e immersiva. L'ideazione e l'allestimento del progetto sono a cura di Claudio Ballestracci, il montaggio è di Stefano Bisulli, le musiche di Marco Mantovani. All'iniziativa hanno collaborato anche Stefano Franceschetti della Scuola del libro di Urbino e l'associazione culturale Alma (almanimatori.com).

For the exhibition *L'era un béus. Poets in the windows* our associated artists **Elisa Mossa**, **Alfredo Pompucci** and **Francesco Ruggeri** were invited to create an animation to be projected in the windows of Palazzo

Docci in Santarcangelo di Romagna (RN). The event is inspired by the great dialectal poets of the town of Romagna, in particular by the words of Lello Baldini taken from *Compatto* (box set with four CDs that can be purchased online at produttoriassociati.com). The poetic works will appear on the windows of the three buildings translated into images by contemporary artists, giving a harmonic and immersive multimedia experience. The design and set-up of the project are by Claudio Ballestracci, the editing is by Stefano Bisulli, the music by Marco Mantovani. Stefano Franceschetti of the Urbino School of Books and the cultural association Alma (almanimatori.com) also collaborated on the initiative.



LE COPERTINE
DI SOLSTIZI NUMERO “0”

Abbiamo ricevuto tante proposte di copertina per il numero *zero* del magazine SOLSTIZI, una più bella dell'altra! Non è stato facile individuarne soltanto due (cover e back). Non riuscendo a scegliere in base alla bellezza, ci siamo affidati ai sentimenti del nostro tempo. Un ringraziamento speciale a Emanuela Bartolotti, Laura Bianchi, Samuele Canestrari, Giorgia Cecchini, Omar Cheikh, Luca Di Sciullo, Pietro Elisei, Tamara Tantalo, Davide Forò, Sergio Gutiérrez, Marica Maggiotti, Ilenia Manfroni, Anna-Valeria Mikhaylova, Mariachiara Peruzzini, Denise Rocchi, Alessandra Romagnoli.

La **cover** di SOLSTIZI numero zero (Anna-Valeria Mikhaylova) ci mostra un cartoncino di banane impacchettate, con un'etichetta che è una sottolineatura politica perché chiama in causa i grandi temi della globalizzazione e lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, sulla natura. La scritta "offerta" in rosso è davvero un tocco sottile, quasi violento. Inoltre non si può non pensare ai Velvet Underground e a Andy Warhol, alla loro Factory dove convergevano pittura, musica, fotografia,

cinema, moda... ma anche critica della civiltà dei consumi e ogni forma di azzardo giovanile; pubblicarono anche un magazine: "Interview". Come saprete, si è spento recentemente Christo, il grande artista statunitense che impacchettava monumenti, palazzi, perfino isole. A lui questo velato omaggio...

La **quarta di copertina** (Alessandra Romagnoli) ci mostra una donna semicoperta da una tenda, forse qualcosa sta per essere svelato (il 21 dicembre?). Il motivo della donna alla finestra è ricorrente nella storia dell'arte e questa potrebbe esserlo, a una finestra. Ci troviamo di fronte a una figura che sembra quasi ottocentesca per il tema, per la sua penombra, ma la sapienza della materia pittorica ci riporta, passando forse addirittura per Gerard Richter, al contemporaneo. Avvicinarsi a questa copertina suscita disorientamento: è una foto o un dipinto? Forse qualcosa di photoshoppato? No, è semplicemente: ossessione per l'immagine. Di nuovo quindi il tema del velo, del coprire e dello scoprire, come si fa con i corpi e con i monumenti.

THE COVERS OF SOLSTIZI NUMBER “0”

We received a lot of cover suggestions for SOLSTIZI's magazine number *zero*, one more beautiful than the other! It wasn't easy to select only two of them (front and back cover). We couldn't choose on a beauty basis, so we relied on the mood of our time. Special thanks to Emanuela Bartolotti, Laura Bianchi, Samuele Canestrari, Giorgia Cecchini, Omar Cheikh, Luca Di Sciullo, Pietro Elisei, Tamara Tantalo, Davide Forò, Sergio Gutiérrez, Marica Maggiotti, Ilenia Manfroni, Anna-Valeria Mikhaylova, Mariachiara Peruzzini, Denise Rocchi, Alessandra Romagnoli.

SOLSTIZI number “0” **front cover** (Anna-Valeria Mikhaylova) shows us a packed banana cardboard-box with a politically enhanced label, which calls out to all the globalization problems and to men's exploitation of other men and of nature itself. The red colored “offer” word on top is really a subtle touch, almost violent. Furthermore, it is almost impossible not to think of the Velvet Underground and Andy Warhol, to their Factory where painting, music,

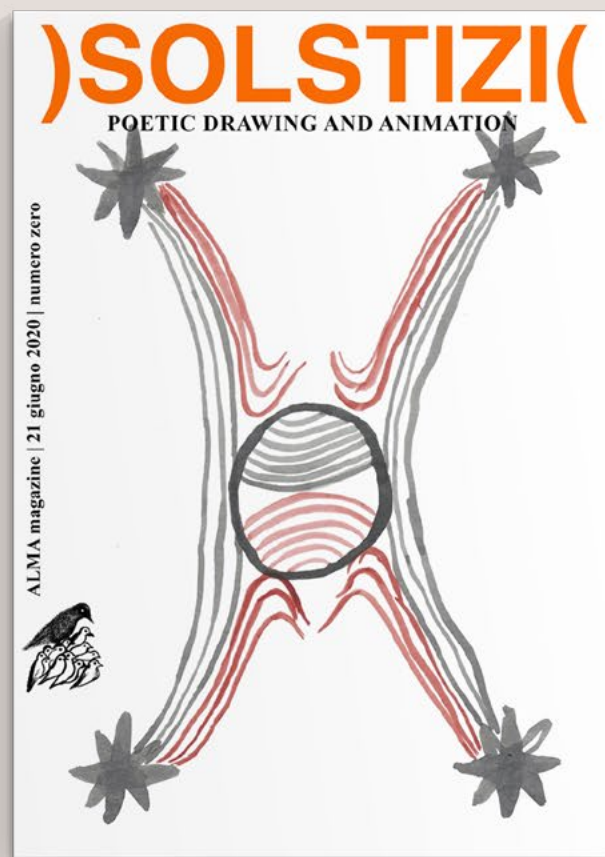
photography, cinema, fashion merged together... but also of a critic to the consumerist society and of any other form of risky youth behaviour; they also published a magazine called: “Interview”. As you probably know, Christo recently died, the famous artist who packed up entire monuments, buildings, even islands. This veiled homage goes to him...

The **back cover** (Alessandra Romagnoli) shows us a woman hidden behind a curtain, maybe something is soon to be unveiled (on December 21st?). The theme of the woman at the window is recurrent in art history and so this could be, at a window. We find ourselves almost in front of a nineteenth-century kind of figure for its theme and for its dim light, but its pictorial substance knowledge takes us, maybe passing through Gerard Richter as well, to the contemporary. Getting closer to this cover is disorientating: is it a photo or a painting? Is it maybe photoshopped? No: it's just an obsession for the image. So there goes the theme of the veil again, of covering and uncovering, as it is with bodies and monuments.

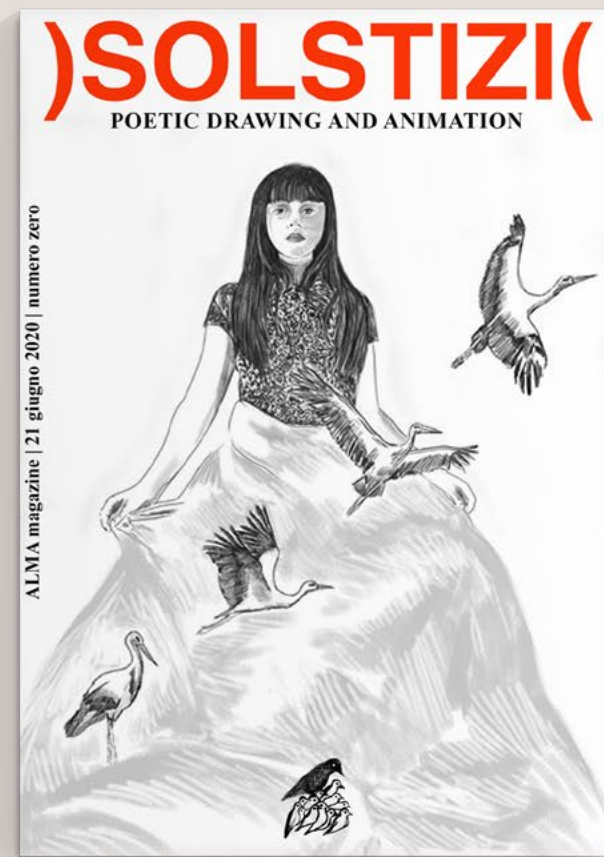




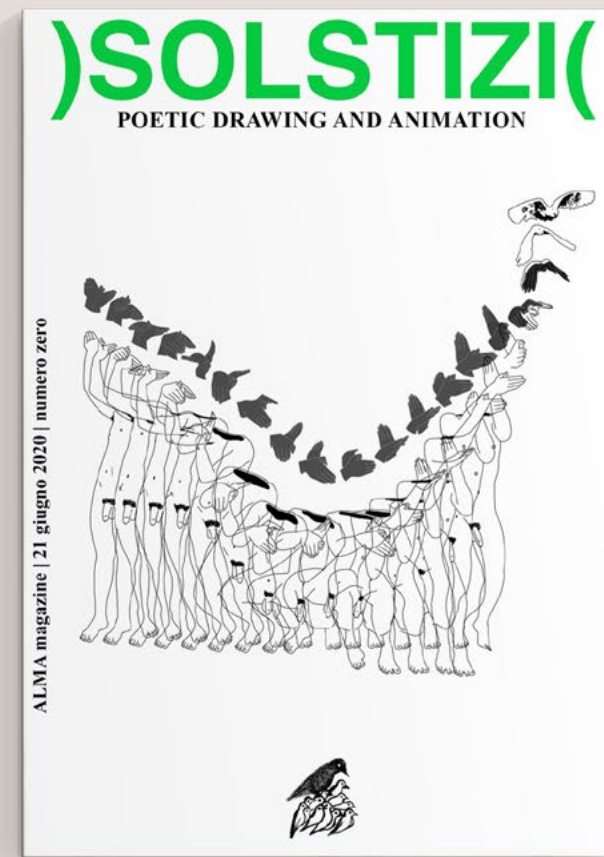
Anna-Valeria Mikhaylova



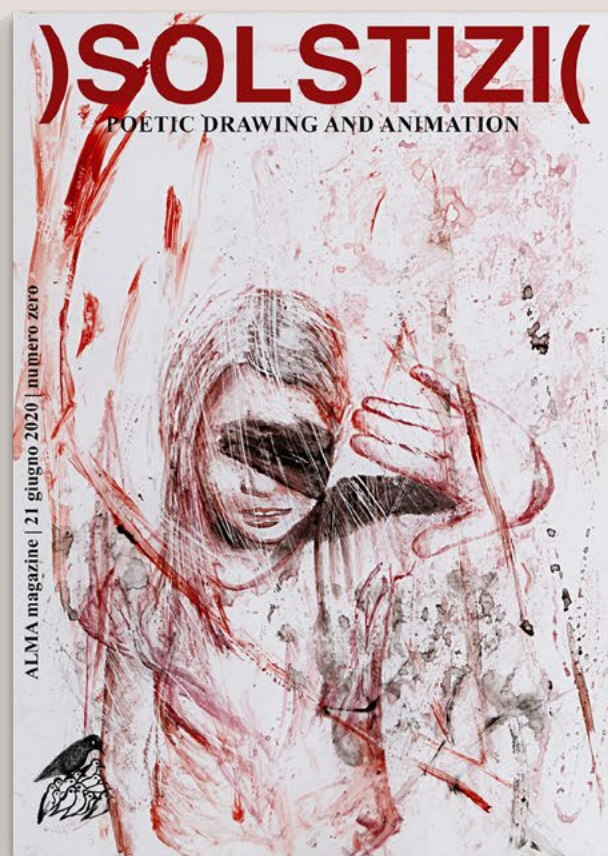
Laura Bianchi



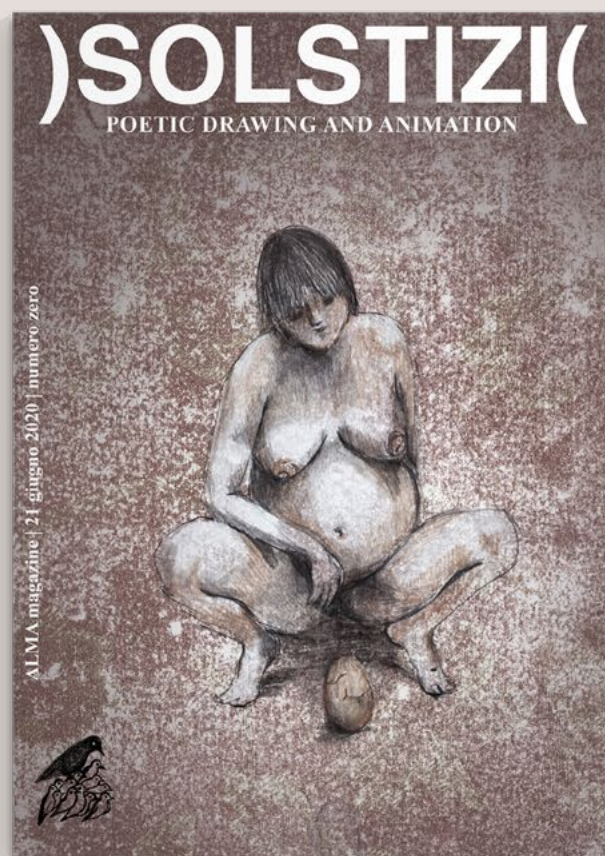
Emanuela Bartolotti



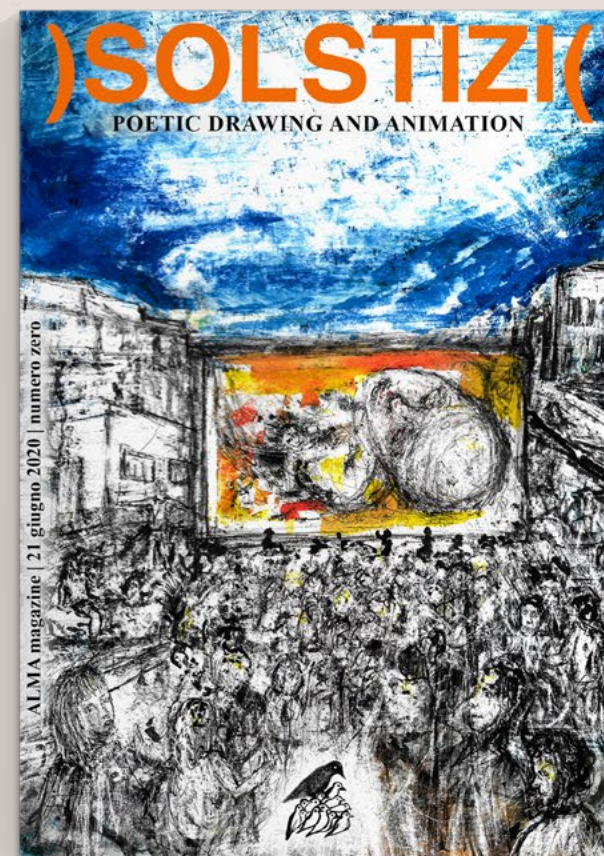
Davide Forò



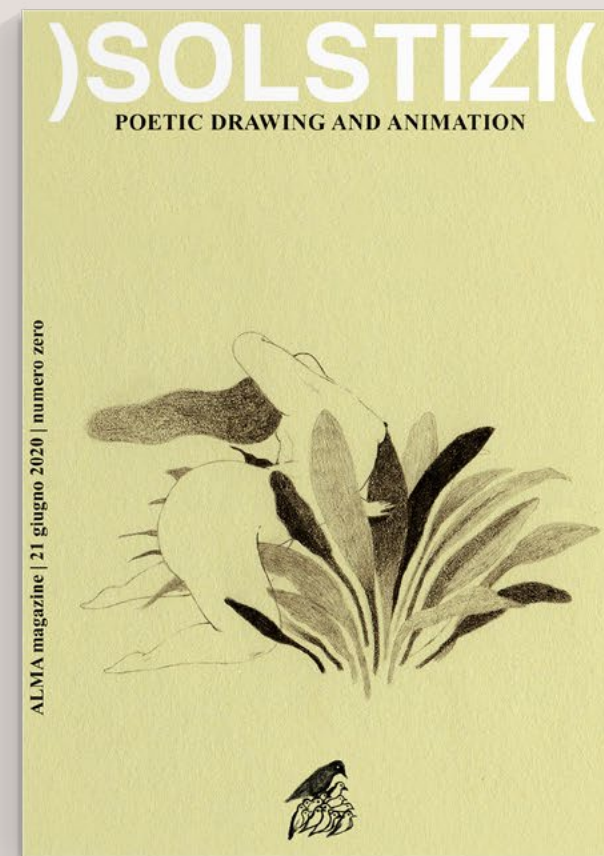
Pietro Elisei



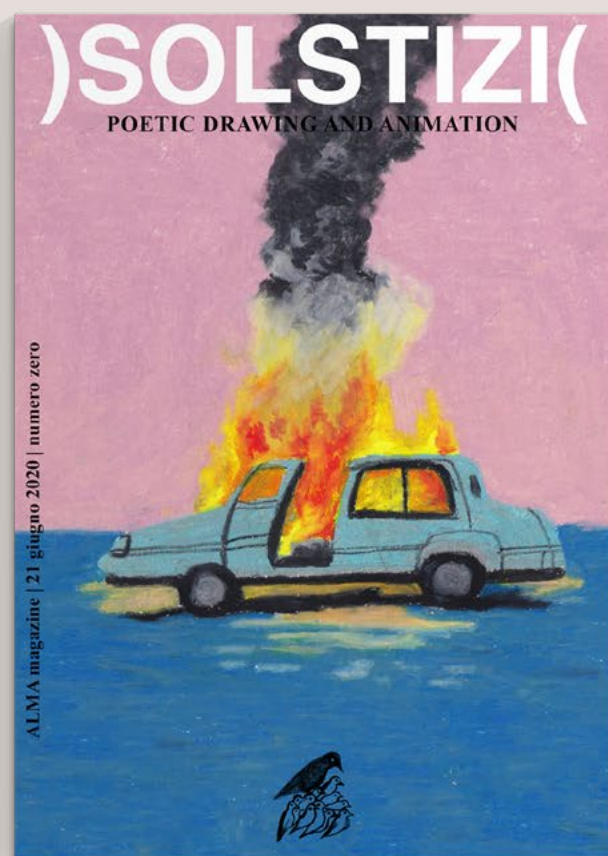
Marica Maggiotti



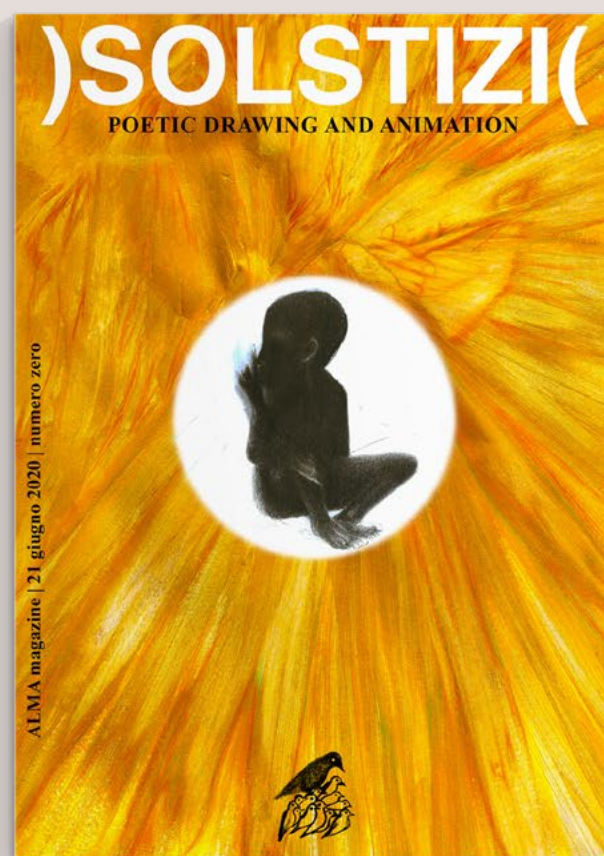
Sergio Gutiérrez



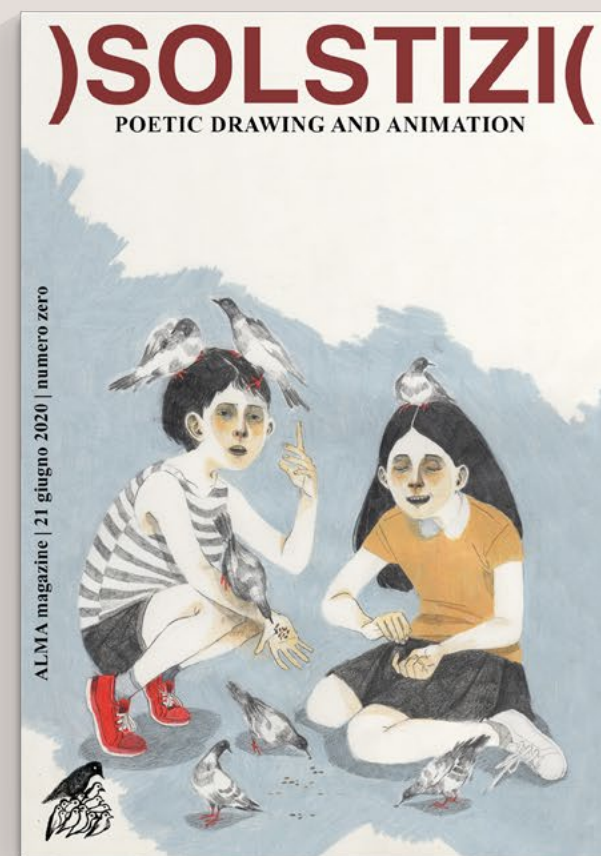
Ilenia Manfroni



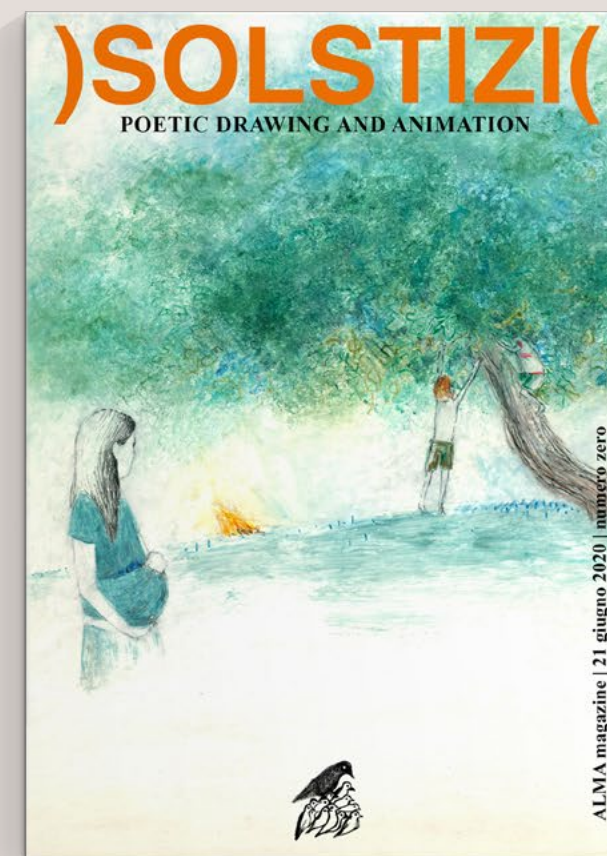
Denise Rocchi



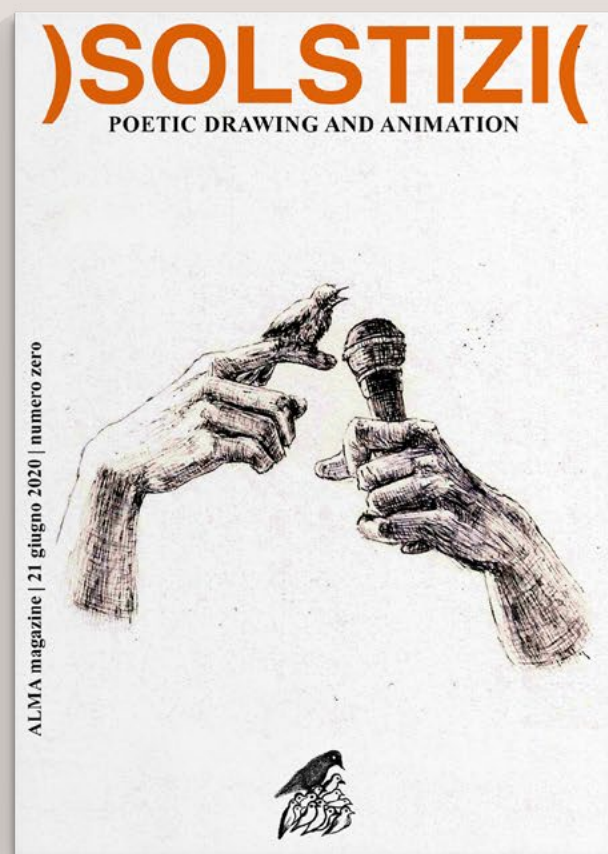
Samuele Canestrari



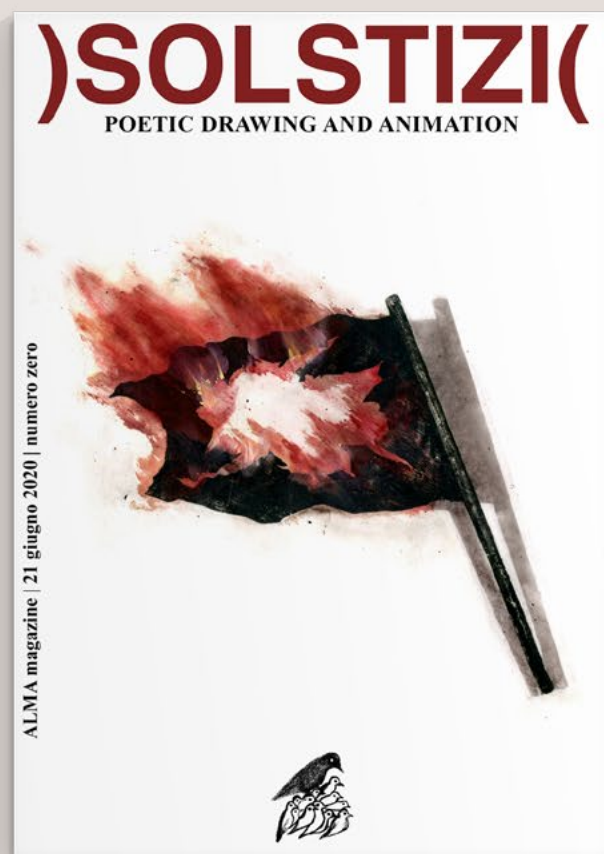
Tamara Tantalo



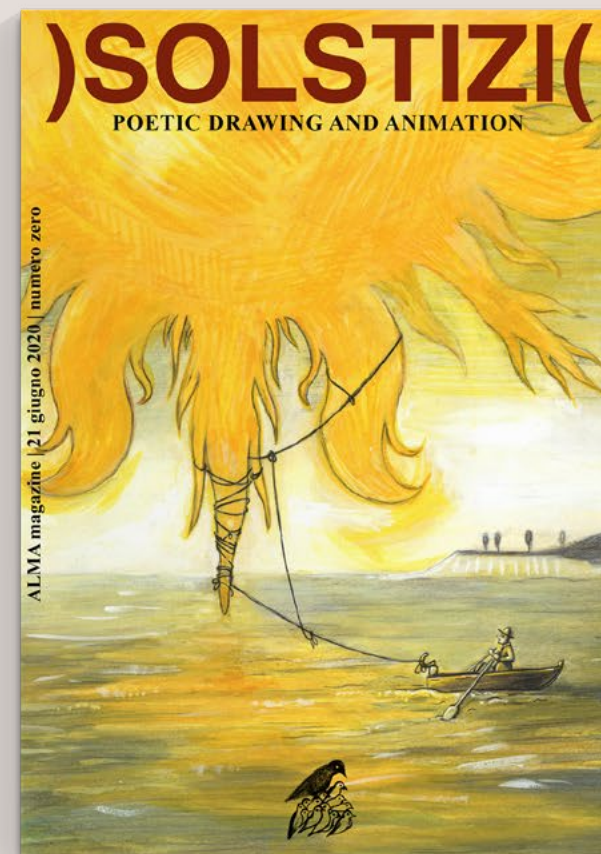
Giorgia Cecchini



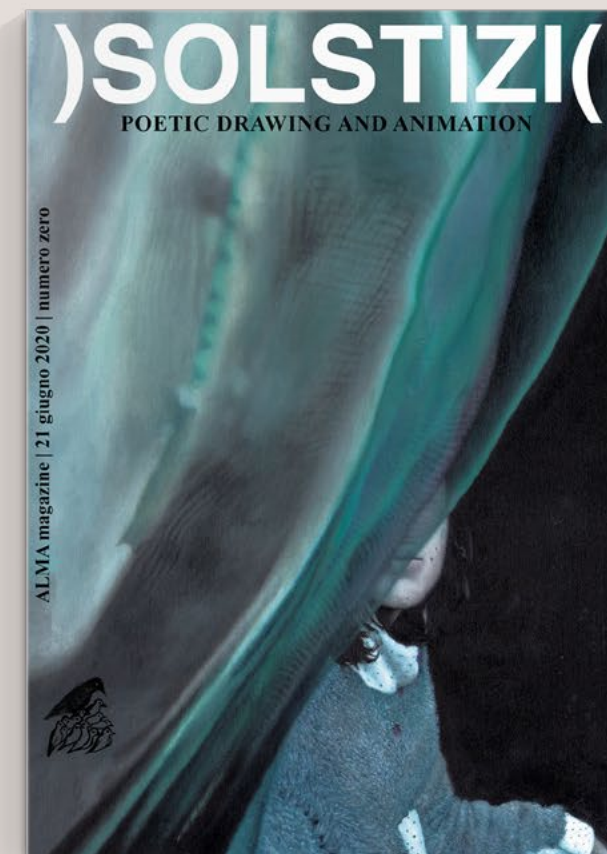
Mariachiara Peruzzini



Omar Cheikh



Luca Di Sciullo



Alessandra Romagnoli

IL SELFIE DELL'ANIMATORE

THE ANIMATOR'S SELFIE

Michaël Dudok de Wit

Michaël Dudok de Wit è un regista, sceneggiatore, animatore e illustratore olandese famoso in tutto il mondo. Nato nel 1953 a Abcoude vicino a Utrecht, nel 1978 si è laureato al West Surrey College of Art con il suo primo film *The Interview*. Ha diretto e animato premiati spot pubblicitari per la televisione e il cinema. Il suo film *The Monk and the Fish* (1994), realizzato in Francia con lo studio Folimage, ha avuto una nomination all'Oscar e ha vinto numerosi premi, tra cui il César Award per il miglior cortometraggio e il Cartoon d'Or. Con *Father and Daughter* (2000) ha vinto il Premio Oscar, il BAFTA Award, il Grand Prix ad Annecy e dozzine di altri importanti premi. *The Aroma of Tea* (2006), è un film sperimentale dipinto interamente con il tè. *La tartaruga rossa* (2016), prodotta dallo studio Ghibli, è il suo primo pluripremiato lungometraggio.

.....

Michael Dukok de Wit is an all world famous Dutch director, screenwriter, animator and illustrator. Born in 1953 in Abcoude, near Utrecht, he graduated at West Surrey College of Art in 1978 with his first film *The Interview*. He has directed different award-winning TV and cinema commercials. His film *The Monk and the Fish* (1994), realized in France at Folimage Studio, had an Oscar nomination and won many prizes like the Best Short-Animated Film César Award and the Cartoon d'Or. With *Father and Daughter* (2000) he has won the Oscar Award, the BAFTA Award, the Annecy Gran Prix and a dozen of other important awards. *The Aroma of Tea* (2006), is an experimental film completely painted using tea. *The Red Turtle* (2016), produced by Studio Ghibli, is his first award-winning feature-film.



Sponsor Istituzionali / Institutional Sponsors
REGIONE MARCHE
UNIONE MONTANA CATRIA E NERONE

Collaborazione / Support
PROVINCIA DI PESARO E URBINO
COMUNE DI URBANIA

Patrocini Alma / Alma's Patronages
ASIFA, ASSOCIAZIONE ITALIANA FILM D'ANIMAZIONE
100 AUTORI, ASSOCIAZIONE DELL'AUTORIALITÀ CINETELEVISIVA
SNGCI NASTRI D'ARGENTO, DAL 1946 IL PREMIO DEI GIORNALISTI PER IL CINEMA



CI RIVEDREMO IL 21 GIUGNO WE WILL SEE YOU ON JUNE 21

