

2017
NAGRADA/PREMIO

DARKO BRATINA
POKLON VIZIJI
OMAGGIO A
UNA VISIONE

MONOGRAFSKI FILMSKI FESTIVAL

mario
brenta

režiser/regista



KINOATELJE

Centar audiovizualne i medijske stvaralaštva
Audiovizualni centar - Servis interkulturalni



www.kinoatelje.it

Izdajatelj **Kinoatelje** | Teksti **Anna Antonini, Mario Brenta, Massimo Causo,**

Igor Devetak, Nicola Falcinella, Denis Valič, Mateja Zorn | Prevodi **Sara Terpin**

Jezikovni pregled **Nadina Štefančič** | Oblikovanje **Katja Pahor** | Podoba festivala **Maja Rebov**

Tisk **Grafica Goriziana** | Natisnjeno v **500 izvodih** | **November 2017**

Pred štiridesetimi leti je mladi sociolog in filmofil, **Darko Bratina**, čigar ime je zapisano v imenu festivala, ob sebi zbral še mlajše nadobudne in radovedne mladeniče in mladenke med Slovenci v Italiji in jih začel navduševati za čarobni svet gibljivih podob. Nastal je Kinoateljje, živa forma, ki se je skozi čas vztrajno razvijala in raziskovala nove pristope in oblike delovanja znotraj avdiovizualne kulture. Začetke je zaznamovala predvsem promocija slovenskega filma v Italiji, konec devetdesetih se je vzpostavilo čezmejno produkcijsko jedro, ki skozi pretežno dokumentarne zapise pripoveduje zgodbe življenja na meji. Raziskuje pozabljene filmske like, kot je leta 1901 v Gorici rojena gledališka in filmska igralka Nora Gregor, ter beleži večkulturni utrip čezmejnega prostora. Danes se s številnimi vzgojnoizobraževalnimi projekti še bolj izrazito vrača k izhodiščnemu delovanju, vzgoji mladega, kritičnega in vedoželjnega gledalca. Zapuščina Darka Bratine je bogata in še vedno aktualna. Njegova vizija, ki film in avdiovizualni medij opredeljuje kot nepogrešljivo orodje za razbiranje in razumevanja družbe, v kateri živimo, še danes ostaja neprecenljiv navdih za delovanje Kinoateljjeja in z njim tudi festivala.

Ob obletnici Kinoateljjeja, ki sovpada s 75-letnico rojstva Darka Bratine, smo želeli podeliti nagrado ustvarjalcu, s katerim je Bratina imel stike in tudi gojil skupne vizije. Prepoznali smo ga v **Mariu Brenti**, avtorju, mentorju in univerzitetnem profesorju, čigar ustvarjalni pristop zaznamujeta drago-cena osredotočenost in rigoroznost. Na sedmih postojankah potujočega festivala bomo predstavili celoten opus, od prvih celovečernih mojstrov in do večkrat nagrajenih dokumentarnih filmov, ki jih v zadnjem obdobju soustvarja z režiserko **Karine de Villers**.

V predfestivalnem programu **Nagrada skozi čas** smo letos gostili tenkočutnega mojstra, češkega dokumentarista **Miroslava Janeka**, prejemnika nagrade Darko Bratina leta 2010. Janek se je tokrat predstavil s svojim zadnjim delom, **Normalen avtistični film**, intimnim dokumentarcem o petih mladostnikih z Aspergerjevim sindromom. Velik interes stroke in širše javnosti priča o aktualnosti tematike avtizma, ki zaznamuje današnjo družbo in njen prehiter ritem življenja, zato se bomo zavzemali, da film predstavimo tako v Sloveniji kot Italiji tudi v prihodnje, izven festivalskega programa.

Letošnji program ne zaobjema samo običajnega polja delovanja znotraj izključno filmskih vsebin, temveč usmerja svoj pogled tudi v aktivni razvoj vizij skupnega čezmejnega prostora. V oktobru se je v Gorici odvijal simpozij **Zaupati čez mejo. Vizija Darka Bratine med družbo in politiko**, ki je osvetlil aktualnost razmišljanj in domet intelektualne zapuščine Darka Bratine. In če smo se ob tej priložnosti posvetili predvsem njegovi zapuščini kot univerzitetnemu profesorju sociologije na Univerzi v Trstu in njegovi politični drži v vlogi senatorja Republike Italije, se konec novembra v Novi Gorici na javnem srečanju **Vizija skupnega čezmejnega prostora in izziv candidature za Evropsko prestolnico kulture 2025** središče premisleka usmerja na artikuliranje svežih vizij našega čezmejnega prostora. S simpozijem in javnimi srečanji se tako spleta gosta mreža izmenjav, razmišljanj in sodelovanj med prebivalci v obeh mestih na meji.

MATEJA ZORN, vodja festivala



MOTIVACIJA

V letu 2017 je dobitnik nagrade *Darko Bratina. Poklon viziji*, ki jo podeljuje Kinoateljje, Mario Brenta. Nagrado prejme za svoje filmsko, avdiovizualno in mentorsko delo. Dragocen cineast Mario Brenta nas sooča z realnostjo kot nerazodeto resnico, pa čeprav jo njegovo senzibilno, a neizprosno oko opazuje do potankosti. Lepota njegovih del se izraža v rahločutnem zaznavanju stanja stvari, brez komentarja, sodbe, ali druge motnje. Kot notar vidnega je hkrati znanstvenik nedoumljivega. Opazuje svet, da bi ga dojel, a nam obenem sporoča, da je tako v filmu kot v življenju resničnost globlja od našega pogleda. Številnim drugim cineastom je njegovo nevsiljivo prizadevanje razprlo pot do usposabljanja, ki je bilo bolj preizkušnja življenja kot šola umetnosti.

MARIO BRENTA IN NJEGOVI LIKI

Razvejano problematičen odnos z realnostjo je ključna točka, na kateri se v filmih Maria Brente gradi globok odnos med avtorjem in njegovimi liki. »Izbral sem film,« je nekoč rekel režiser, »da bi spregovoril o resnični stvarnosti (življenju) z uporabo namišljene stvarnosti (filma). Z drugimi besedami, da bi premagal realnost z varljivo vsemogočnostjo filmskega ustvarjalca, ki tke zgodbo in po svoji volji vzpostavlja vezi med liki. Če film lahko ustvari iluzijo, bodo gledalci prepričani, da je ta realna.« Gre za

besede bistvenega pomena za avtorja, ki se je vedno zaustavljaj na likih, ki hodijo po svetu z neprizadetostjo, ki je obenem vzrok in posledica kritičnega odnosa do realnosti.

Mario Brenta pristopa k filmu s pogledom, ki zna združevati skoraj antropološko pozornost za točno določeno človeško in družbeno realnost, s poudarjenim občutkom za časovno dimenzijo (mišljeno kot kronologijo obstoječega, ampak tudi kot tok obstajanja), v katerem se zrcali potreba po raziskovanju najgloblje resnice likov, o katerih pripoveduje: občutek pričakovanja in usodnost poraza, občutljivost do dogodkov in teža vsakdanjosti, iskanje izhoda in izgubljenost v neskončnem kroženju bivanja. Jedro filmov Maria Brente je razmik med opazovanjem realnosti in idealno elaboracijo slednje: v delih Brente ne najdemo analitične težnje pri obravnavanju stvarnega prostora, v katerem se gibljejo liki, ali njihove psihologije v klasičnem, »literarnem« smislu. To je res, čeprav se v njegovih filmih družbeni oz. zgodovinski in kulturni okvir večkrat zdi pomembnejši od funkcionalnosti uprizoritve, kot da bi šlo pri njem za realistično estetiko, kar pa zagotovo ne drži. Mario Brenta je režiser, ki vedno presega konkretnost časa in razmišlja o njegovi dematerializaciji, daleč od pozabljive kontingence sedanjosti, predan marljivi zmedi zavesti.

Ni naključje, da se je njegova umetniška in življenjska pot prepletala z Ermannom Olmijem, s katerim je Brenta na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja ustanovil šolo Ipotesi Cinema. V njej je imelo razlikovanje med dokumentaristično in pripovedno funkcijo zelo kritično konotacijo, ki je služila tako rekoč sočustvujočemu odnosu med opazovanjem in pripovedovanjem. Tu je spomin »postojanka«, s katere opazujemo sedanjost, da bi lahko mehansko napetost filmske kamere na novo definirali skozi humanistiko.

Že od vsega začetka se je Brenta predstavljal kot avtor v protislovju z navidezno dokumentaristično neprizadetostjo, iz katere so se porajali njegovi protagonisti. *Črvober* (Vermisat, 1974), postavljen v severno Italijo v obdobju prisiljene industrializacije v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je bila najmočnejša težnja po premoščanju razmika med kmečko preteklostjo in modernizacijo, prikazuje človeka, ki se ni sprijaznil z zgodovino in ni zmožen razbirati sedanjosti, ki jo družba vsiljuje državi. Ta človek, ki je prišel iz predmestja Milana, hrepenečega po nebotičnikih, išče črve v blatu kanalov, da bi jih prodal ribičem, prodaja lastno kri in konča v sanatoriju, je simbol odtujenosti od aktualnosti časa, ki jo liki Maria Brente živijo kot temeljno eksistencialno stanje. Kljub temu da ozadje industrializirane Italije jasno izstopa v skupni viziji filma, se Brenta nikoli ne prepusti čisti realistični napetosti, pač pa se raje zaustavlja na boleči neaktualnosti človeka, ki kot izmeček industrijskega postopka ostaja izven proizvodnega ciklusa zaradi usode in prepričanja, pa tudi zaradi osebne zgodbe in



Gorjan Barnabo, 1994

značaja. Stričeva ezoterična knjiga, ki jo ima vedno s seboj, je čisto nasprotje hladni dokumentarnosti izvida, ki mu ga pripravijo v sanatoriju. Prav v razmik med tema dvema dimenzijama Mario Brenta postavi globok pomen lika in voljo, da o njem posname zgodbo, pri tem pa preseže goli realizem njegove skoraj paradigmatične družbene vloge in tisti »anarhični, iracionalni in včasih patološki individualizem«, ki, kot pravi režiser sam, določa njegov svet, ki ga še vedno trmasto označujejo kot »kmečko modrost, fetišizem in neke vrste molčečnost«, ki sobiva z izgubljenim pomenom starih časov. V vsem navedenem se lahko prepoznata tudi brata iz filma *Robinson v laguni* (Robinson in laguna, 1985), posnetega za italijansko državno televizijo Rai preko Ipotesi Cinema), ki vztrajata v ritualnosti obdelovanja polj, ki so pripadala staršem, na otoku v Beneški laguni, kamor se vsak dan peljeta s čolnom. Njun anahronizem je neke vrste humanistična anarhija oz. nezmožnost sprejemanja pravil časa, ki bi ju rada izgnala iz zgodovine, in kateremu se zoperstavljata s svojo ravnodušnostjo. Tudi v tem filmu Brenta dela na razslojenosti prostora, predmetov, kretenj in luči, v dimenziji, ki izhaja iz opazovanja vsakdanjosti obeh likov in privede do skoraj slikarske kontemplacije slednjih, v postopku, ki dodaja smisel smislu in čas času ter odpira magične poglede na pripoved vsakdanjosti, nepričakovane lirske ali poduhovljene trenutke, ki kažejo na neobičajno (a otipljivo) sfero pripovedovanja. To se dogaja tudi v navidezni fenomenolo-



Maicol, 1988

logiji vsakdanjosti filma *Maicol* (1988), zgodbe o dvojni izgubi v malomeščanskem Milanu, kjer mati, raztresena zaradi svojih ljubezenskih muk, v podzemski železnici izgubi svojega petletnega sina, ki se znajde v pravljичni noči, med strahom, pustolovščino in čudnimi srečanji. Tudi tukaj Brenta raziskuje zaplet pripovedi in sledi razmiku med golim opazovanjem vsakdanjosti ter razčlenjevanjem notranjega nestvarnega sveta, ki ga sestavljajo ljubezen in napake, pozornost in raztresenost, sanje in potrebe, ki jih realnost preoblikuje, prilagaja, taji in sprejema. Mali Maicol, ki sam tava v milanski noči, in njegova mati, ki išče njega ter istočasno samo sebe in lastne strahove, sta dva lika, ki izvirata iz temne plati vsakdanjosti, ki jo Brenta opazuje, da bi pokazal prej resnico kot pa realnost. Sam pravi: »Verjamem, da vsakdanja dejanja, prav zaradi tega, ker se (navidezno) ponavljajo, lahko kažejo na pravo bistvo likov in seveda tudi ljudi.«

Razmik med realnostjo in notranjim svetom je dramatični predmet naslednjega filma Maria Brente, *Gorjan Barnabo* (Barnabo delle montagne, 1994), posnetega po romanu Dina Buzzatija, s katerim je režiser tekmoval na festivalu v Cannesu. Protagonist, gozdni čuvaj, ki si je zaradi strahopetnosti (ali prekomerne humanosti ...) do divjih lovcev nakopal krivdo, in ki se mora drugič soočiti z lastnim porazom, je še en Brentov lik izobčenca, ki brezčasno živi znotraj lastne zavesti, v intimnosti zadržanega odnosa do sveta, iz katerega izhaja, in trmastim ter nagonskim odklanjanjem sveta, ki bi mu

bil namenjen. V tišini svoje vzvišene sramežljivosti, ki se odseva v tenkočutni scenografiji gora, je Barnabo najbolj plastičen lik v Brentovi filmografiji, neke vrste simbol ločenosti, ki označuje vse njegove like, razpete med subjektivnostjo in duhovnostjo, subjektivnim zaznavanjem sveta in objektivnim odnosom s slednjim.

Mario Brenta se z izjemno doslednostjo vrne na to poetično pot tudi v svoji naslednji umetniški fazi, ki jo zaznamuje sodelovanje z belgijsko filmsko ustvarjalko Karine de Villers, s katero je posnel vsa svoja nadaljnja dela, začenši s kompleksnim in izrednim *Ulica Tizianove Pietà* (Calle de la Pietà, 2010).

MASSIMO CAUSO, filmski kritik

POKRAJINE DUŠE

»Kraji so zame bistvenega pomena. Lahko bi celo rekel, da navdihujejo moje zgodbe še bolj kot ljudje. Lahko se zdi čudno, a izhodišča mojih zgodb niso skoraj nikoli osebe. Te spadajo v zgodbo samo zato, ker so tesno povezane s kraji, so nekakšen naraven dodatek h krajem.« Tako pravi Mario Brenta v lepem in poglobljenem intervjuju, ki sta ga pripravila Giancarlo Giraud in Armando Cavanna za knjigo *Ermanno Olmi. Izkušnja z Ipotesi Cinema*. Čeprav imajo njegovi filmi običajno v naslovu ime osebe, so njegov glavni element pokrajine, ne le kot ozadje ali ambient, pač pa kot ogledalo ljudi in pogon zgodb, ki se lahko odvijajo samo tam. Kraji so duša filmov Brente tudi v dokumentarcih, kjer se pogosto pojavijo v naslovih. *Delta Park*, hotel v kraju Contarina, o katerem govori njegov zadnji film, je ploščato obzorje, poudarjajoče občutek negotovosti, ki jo doživljajo priseljenci v pričakovanju dovoljenja za prebivanje, primorani čakati v brezdelju. *Ulica Tizianove Pietà* je točno določena lokacija, film pa nas nosi naokoli v stalnem premikanju, v neutrudnem iskanju po nenavadnih Benetkah. Kraji odločno postanejo protagonisti in liki duše v treh celovečernih filmih, ki jih je Brenta posnel enega vsakih deset let, v časovnem razmiku, ki priča o tem, kako težko je delati etične in osebne filme brez kompromisov. V filmu *Črvober*, ki je postavljen v Milano in bližnje podeželje, kraji odsevajo izkoreninjenost protagonista Luigija Tagrane. V isto mesto je postavljen film *Maicol*, v katerem se zgodba odvije v roku 24 ur, sivina pa kaže na negotovost in izgubljenost otroka. Mogočnost gora (in prostranost nižine) v filmu *Barnabo* simbolizirata tlačenje in spopad z nečim, česar ni mogoče razdreti, naj bo to usoda ali oblast. Liki Brente so v bistvu skrivnostni, v njih ostaja nekaj nedorečenega, ker jih kraji omejujejo in zadržujejo, medtem ko svet okoli njih večkrat ni prikazan, pač pa samo omenjen in nakazan, nikoli pa jasno izražen. Če režiser išče snov za svoje zgodbe v realnosti, potem imajo vsi njegovi filmi nekaj sanjskega in nedorečenega, kar jih odtuja. Prvi film Maria Brente je zgodba o brezdomcu, ki se preživlja z lovljenjem črvov po jarkih (odtod ime), in jih prodaja kot vabo. Osamljen

moški, ki prihaja in odhaja iz bolnice in ječe, dobi uteho v srečanju s prostitutko Mario, kljub temu pa ga usoda izobčenca ne zapusti.

Po tem, ko je ozdravel od jetike, preživel ječo in bil prijet zaradi potepuštva, še vedno ostaja izobčenec, ki ga meščani zavračajo. Išče zatočišče v kočah, njegova edina oporna točka pa je prostitutka. Ko črvov več ne more pobirati, začne prodajati lastno kri, dokler se tudi ta posel ne izjalovi. Kraji so mrzli in neudobni, predvsem ambulate, bolnica in kasarne orožnikov, kamor protagonist stalno zahaja. To so kraji, v katerih je zavrtnjen, kjer dobiva odklonilne odgovore. Večkrat ga sprašujejo po osebnih podatkih, kot da bi ga želeli privedi nazaj k oblastem in njegovemu stanju. Zima je, drevesa so gola in Luigi se pogosto znajde v ozkih prostorih, ki dajejo občutek tesnobe in tlačenja ali iztrganosti in izgubljenosti. Oster film, ki kaže na pozoren in originalen pogled režiserja, ki je bil med najpomembnejšimi mladimi ustvarjalci v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja.

Leta 1988 se je Brenta vrnil k igranemu filmu z delom *Maicol*, velemestno zgodbo s krožno strukturo, ki se odvija od enega jutra do naslednjega. Osrednja tema sta spet osamljenost in bolečina, glavna junaka pa neporočena mati in njen petletni sin. Eksistencialna drama iz predmestja, ki govori o težavnem odnosu med Maicolom, samotarskim otrokom, zaprtim v lasten svet, in Anito, delavko, ki išče zaročenca Giulia, ki jo zanemarja. Ker zvečer ne najde nikogar, ki bi lahko varoval otroka, ga vzame s sabo, ampak ga izgubi v podzemni železnici. Takrat se za otroka začne nočna odiseja. Film se začne s protagonistom, ki opazuje stenico na zunanji strani okna. Prvi prizor nam pokaže mater, ki ni najbolj ljubeča, in ki se kasneje počuti slabo v tekstilni tovarni, kjer dela. Režiser na hitro nakaže osamljenost otroka in obsedenost ženske: Anita ga pusti v avtu, ko gre nakupovat, sin pa reagira tako, da trmasto hupa in zaman išče pozornost. Številne pesmi predstavljajo glasbeno ozadje, a tudi dušo matere, ki bi rada zbežala iz življenjskih okoliščin. Tudi v tem primeru je prikazano iskanje, ki ne privede nikamor, in anonimni bloki vzbujajo občutek osamljenosti. Hrup in postaje podzemne železnice podčrtujejo Maicolovo stanje, ki je sam in zapuščen, in edino, kar zmore, je voziti se gor in dol z metrojem, ki vzbuja strah in je obenem edina oporna točka za preživetje noči.

Gorjan Barnabo ni izvirna zgodba kot prejšnje, pač pa je povzet po povesti Dina Buzatija. Tudi tu gre za kleno, slikovito dramo z malobesednimi dialogi, ki je postavljena v februar leta 1919. Mlad gozdni čuvaj si nakoplje krivdo v spopadu med čuvaji in divjimi lovci, zato ga spodijo. Potem ko je za določen čas delal na podeželju, na poljih bratranca, ki je padel v prvi svetovni vojni, se vrne v gore, kjer se je vse spremenilo. To je tako rekoč vojni film tik po koncu vojne, kot če bi boj ostajal znotraj duše in se ga ne bi bilo mogoče znebiti. Obenem pa je tudi poklon svetu podeželja in gora, ki ne



Delta Park, 2016

obstaja več. Pokrajine, mogočni in pusti Dolomiti ter prostrana nižina delte reke Pad, ki jo je težko obdelovati, postanejo pravi liki in govorijo tako kot ljudje isti jezik bolečin, pokore, osamljenosti, truda in bede. Barnabo je sam proti vsem, mogoče tudi proti samemu sebi, pokrajina pa podčrtuje življenjske okoliščine, iz katerih ni mogoče zbežati.

NICOLA FALCINELLA, filmski kritik

DOKUMENTARNI FILMI MARIA BRENTI

Če je bilo še ne tako dolgo nazaj ukvarjanje z dogajanjem na margini – pa naj je šlo za družbeno ali ustvarjalno obrobje, tisto sivo cono, katere prebivalce »v središču« bivajoča večina opredeljuje kot druge in drugačne – rezervirano za eksperte in posebneže, pa se v zadnjem desetletju zanj zdi, da je postalo stvar najširšega družbenega konsenza. Namreč, pozornost do »drugih« in »drugačnih« je nenadoma postala stvar »politične korektnosti«, postala je razširjena in celo zaželena drža, še posebno v domeni javnega in družbenega. Tako je za trenutek vzniknilo celo upanje, da bi se ob vsem tem lahko udeležile trajnejše družbene spremembe. No, kmalu je postalo jasno, da gre za izrazito efemeran pojav, in da imamo znova opraviti le z novo, še bolj dodelano predstavo družbenega oportunizma. Priznati si namreč moramo, da je celo med nami, ki se imamo za posameznike odprtega in zvedavega duha, iščočega poživ-

ljajočega vznemirjenja ob soočenju z neznanim, še vedno prisoten pogosto neprikrito pokroviteljski (čeprav morda ne povsem zavestni in hoteni) odnos do vsega, kar ni zajeto v našem – resda močno razširjenem in zavestno neskljenjenem – »središču«, in kar sili proti margini.

In prav zato sem soočenje z Mariem Brento, tem osupljivo »drugačnim« italijanskim cineastom, sam doživel kot silovito in hudo pekočo zaušnico svojemu, domnevno »odprtemu«, filmskemu duhu. Presenečenje ob odkritju tega, naravnost osupljivo »olmijeveskega« filmskega ustvarjalca – o razlogih za tako opredelitev, ki so jo nekateri njegovi sodobniki stopnjevali celo do teze, da je Brenta bolj »olmijevski« od Ermanna Olmija samega, več kasneje – je bilo namreč tako silovito in neusmiljeno prav zaradi nekakšne ohole in pokroviteljske samozadostnosti mojega prepričanja, da poznam vsakogar in vse, kar je relevantnega od Olmija pa do skrajnega roba. Še več: po bližnjem srečanju z Mariem Brento si drznem celo reči, da mu s tem, ko ga avtorsko opredeljujemo predvsem preko primerjave z Olmijem, nedvomno delamo krivico. Kljub Olmijevi nesporni avtorski veličini in kljub Mariovem iskrenemu in globokemu spoštovanju tega mojstra. Čeprav je Brenta tekom svoje dolgoletne, pravzaprav že skoraj pol stoletja trajajoče kariere, posnel »le« tri igrane celovečerce in nekaj manj kot ducat dokumentarnih del, nam preko teh del ponuja vpogled v osupljivo izvirno, premišljeno, dodelano in kompleksno avtorsko vizijo. In čeprav je res, da se je avtorsko formiral in rasel ob Ermannu Olmiju – s katerim pa ga veže veliko več kot le tisti, v procesu »učenja« vzpostavljeni odnos med »učiteljem« in »učencem« –, kar se nenazadnje odraža tako skozi določene vidike njegovega pristopa k »praksi« (na primer preko dosledne, skoraj izključne rabe neprofesionalnih igralcev, naturščikov), kot tudi na idejno-duhovni ravni (tako s prevzetjem določenih tematskih preokupacij, na primer obravnavo odtujenosti, s katero je zaznamovano življenje v urbanem okolju, kot tudi prevzemom tiste, na življenje malega človeka tako osredotočene senzibilnosti), pa je prav tako nemogoče spregledati, kako izvirno je predelal Olmijeve nauke, jih ponotranjil ter jih končno tudi nadgradil in oplemenitil. Poglejmo že samo njegove like: v svoji življenjski neposrednosti in pristnosti so bratje in sestre Olmijevim likom, s svojo ujetostjo v vpijoči tišini njihovih notranjih monologov pa še oddaljeni bratranci ne. Z vidika tega, za njegov avtorski izraz ključnega obrata, premika oziroma prestavitve dogajanja (oziroma tistega, kar slednje žene) od dialoga med dvema osebama k notranjemu monologu, je Brenta veliko bližje Ingmarju Bergmanu kakor pa Olmiju. Rekel bi celo, da se po tem, kako premišljeno in učinkovito zna stopnjevati intenzivnost notranjega doživljanja in prikazati silovitost čustvenega spektra njegovih likov, slednjemu povsem približa in stopi ob njegov bok. A če lahko o Bergmanovem vplivu le domnevamo, pa je nasprotno povsem nedvoumen vpliv nekega drugega avtorja:

Roberta Bressona, čigar *Zapiske o kinematografu* je večkrat označil za tisti »priročnik o filmskem ustvarjanju«, h kateremu se vedno znova vrača. Ta, za njegov avtorski izraz tako značilna asketskost podobe ter hkrati tisto prežemanje in prepletanje intimnega ter širšega, družbenega sveta, nedvomno izvirata prav iz njegovega srečanja z Bressonom.

Prav ti, ključni elementi njegovega avtorskega izraza, pa so hkrati tisti, ki kljub jasni, skoraj enoznačni zarezi v njegov opus, ki deli njegova igrana in dokumentarna dela, njihovo porazdelitev na dva pola pravzaprav onemogočajo. Njegovi igrani filmi so, nenazadnje tudi zaradi dosledne uporabe naturščikov, videti kot dokumentarna dela, slednji pa enoznačnost svojega dokumentarističnega izraza prekrivajo s številnimi elementi »igranega« filma. Igrani premorejo neposrednost in prvinskost dokumentarnih, podobe slednjih pa pripovedni zanos in dramatično napetost igranih. In kot je težka ločitev med enim in drugim polom njegovega filmskega ustvarjanja, tako težko je tudi določiti točke »začetka«, »prehoda« in podobnih formalnih opredeljevanj. Namreč: ko je Brenta posnel svoj celovečerni prvenec, igrani film *Črvober*, je bil že v veliki meri »zrel« in formiran ustvarjalec, saj se je lahko opiral na bogate izkušnje, ki si jih je pridobil tako kot asistent mnogim priznanim ustvarjalcem, kot snemalec in nenazadnje kot ustvarjalec reklamnih filmov.

Toda prav tako bi težko zanikali, da je s svojim dokumentarnim prvencem *Učinek Olmi* (Effetto Olmi, 1982), s katerim je hotel izrisati vso svojskost in edinstvenost Olmijevega avtorskega izraza ter opozoriti na posebnosti njegovega pristopa k praksi in s tem na posebno mesto, ki mu pripada v kontekstu sodobne italijanske kinematografije, postavil nekakšen temelj svojim nadaljnjim filmskim raziskovanjem. Tu namreč pride prvič do izraza tisto, zanj tako specifično iskanje dramatične napetosti znotraj premišljeno zastavljenih in dolgih kadrov ter iskanje harmonije in hkrati antagonizma med človeško figuro in okoljem, v katerega je ta umeščena. Oboje nekakšen vrhunec in hkrati etapni zaključek dočaka v delu *Robinson v laguni*, čudovitem poklonu beneški laguni (pred gledalcem se razpre nepričakovan, redko – če sploh kdaj – viden pogled na to krasno mesto in naravno okolje, v katerega je umeščeno) ter temi osamljenosti in odtujenosti sodobnega prebivalca urbanega okolja.

Po daljšem, četrto stoletja trajajočem odmoru, Brenta nadaljuje svoje dokumentaristično popotovanje. A hkrati in v istem zamahu odpira tudi povsem novo poglavje na svoji ustvarjalni poti. Namreč, leta 2010 je v sodelovanju s Karine de Villers, belgijsko režiserko in montažerko, posnel »imaginarni« dokumentarec *Ulica Tizianove Pietà*, med zgodovinskimi dejstvi in domišljijo razpeto rekonstrukcijo zadnjega dne v življenju Tiziana Vecellija, slavnega slikarja, ki je na ta dan poskušal (brezuspšno) zaključiti svoje še bolj slavno delo – veličastno Pietà. To delo predstavlja začetek njunega plodnega



Calle de la Pietà, 2010

sodelovanja, dialektično dopolnjujočega se ustvarjanja v dvoje, ki ga Brenta »danes« (pravzaprav pred letom dni, po premieri njunega zadnjega dela, filma *Delta Park*) opisuje takole: »Med ustvarjalnim procesom je najin odnos vsekakor in v vseh pogledih partnerski odnos, saj sta na delu dve različni, a k istemu cilju usmerjeni ustvarjalni sili, med katerim pride do srečanja, do soočenja in nenazadnje tudi do prepletanja. Končni produkt tega procesa – med katerim si vloge porazdeliva povsem spontano, a še vedno usklajeno in se tako ločeno, pa vendar družno lotiva dela – je v domačem, družinskem krogu posneti film, ki v sebi nosi pečat izrazito »rokodelskega« izdelka.« Še več: drznil bi si celo reči, da v njunem ustvarjalnem procesu tradicionalna, formalno-tehnična delitev (poklicnih) vlog, nalog in zadolžitev nima niti najmanjšega pomena. Tako z vidika presoje posameznikovega prispevka v njuni ustvarjalni partnerski navezi, kot tudi z vidika njegovih osebnih pogledov na film kot izrazno sredstvo, je veliko bolj zgovorna njegova preprosta teza, da je tekom njunega ustvarjalnega procesa, v katerega se poda s kamero v roki (ta je njegovo temeljno izrazno sredstvo), njegova naloga ta, da poskuša s kadriranjem poustvariti določena čustva in občutke, medtem ko je naloga Karine ta, da preko montaže išče in tvori pomen(e).

Tako nas *Ulica Tizianove Pietà* opozori še na en vidik njegovega (no, pravzaprav bi morali vseskozi govoriti »njunega«) dokumentarističnega ustvarjanja: na moment

refleksije ustvarjalnega procesa. Ta doživi svojsko nadgradnjo še v dveh kasnejših delih, v filmu *La Pièce* (2011) ter še izraziteje, oziroma bolj poglobljeno in vsestransko, v izstopajočem *Telo na telo* (Corpo a Corpo, 2014). Z obema se poda v gledališče, da bi tam ob spremljanju rojstva gledališke predstave razmislil tudi o naravi samega ustvarjalnega procesa. A predvsem drugi, enigmatično nadrealni *Telo na telo*, nam ponudi še veliko več – začeni s koncem, ki prinaša rojstvo novega.

Tako kot nenazadnje tudi njegovo do danes zadnje dokumentarno delo — tisti, na videz neopredeljeni, nevtralni in akademsko distancirani *Delta Park*, ki pa se bo pozornemu gledalcu prej ali slej, ter v končni instanci tudi neizbežno, razkril kot brez-kompromisno izzivalni. V njem antagonizem med posameznikom in družbo, ki smo ga do sedaj v njegovih delih predvsem slutili, z vso silovitostjo bruhne na dan. A ne na način in skozi formo političnega pamfleta, pač pa nasprotno, skozi subtilno, in za mnoge komaj opazno igro podvojenih kontekstualizacij, enoznačnih dvoumnosti, prikrite transparentnosti ter končno nikoli izrečene, a zato nič manj odločne in silovite opredelitve za človeka in njegovo dostojanstvo.

DENIS VALIČ, filmski kritik

SPOMINI NA DARKA BRATINO

Včasih se zgodi, da naletimo na osebe, ki jih nismo še nikoli videli, a nas ob srečanju vseeno prevzame občutek, da jih poznamo že od nekdaj. Pravzaprav bi bilo bolje reči »osebe, s katerimi se pred tem nismo srečali, a nas ob srečanju vseeno prevzame občutek, da se poznamo od nekdaj«. Povratno osebni zaimek »se« je v tem primeru ključen, saj poudari dejstvo, da v tovrstnih primerih skoraj nikoli ne gre za enostransko občutje. Ko sem prvič srečal Darka, se je zgodilo prav to. Na začetku devetdesetih let, med retrospektivo mojih del v Kinoatelu, me je, ne vem »zakaj«, takoj prevzel občutek, da sem naletel na starega prijatelja, ki ga res nisem videl že dolgo, a je bilo prijateljstvo med nama vseeno vseskozi živo. V meni se je porajal občutek nejasne povezanosti, kakor da bi zgolj nadaljevala razpravo, ki je pred tem nisva dokončala, pri tem pa sem čutil zadovoljstvo, ki vznikne ob spoznanju, da si našel sorodno dušo; spoznanju, ki je postopoma pridobivalo na gotovosti, in sicer v obratnem sorazmerju s številom besed, ter ob vse večji vlogi pogledov, komaj vidnih namigov, prikritih aluzijah, vsega tistega, kar »ni izrecno izrečeno«.

A zakaj se je zgodilo vse to? Ker sva vsak v svojem življenju na nek način ubrala slično, skoraj vzporedno pot? Ker sva se oba lotila študija inženirstva, ga nato opustila in se usmerila k sociologiji, kot je to naredil Darko, ali proti umetnosti in humanističnim vedam, kot to velja zame, in se končno s strastjo predala poučevanju? Ali pa, čisto preprosto, zaradi astrološko-anagrafskih razlogov, dejstva, da sva se rodila istega leta, v istem astrološkem znamenju, le nekaj dni narazen, ter, konec koncev, le nekaj kilometrov stran: Darko v Gorici, jaz v Benetkah (po mamini strani sem celo italijansko-avstrijsko-slovenskega porekla)? Kdo ve ... No, nobenega dvoma ni, da je eden razlogov, jasno, najina ljubezen do filma; pri Darku se ta ljubezen udejanji pred filmskim platnom, pri meni za filmsko kamero. Še izraziteje pa to velja za najino skupno zanimanje za – seveda vsak na svojem lastnem področju – tisto, čemur bi lahko rekli pomen identitete in, drznil bi si reči, celo raznolikosti z vidika pripadnosti. Za vrednote, ki jih je Darko tudi na političnem področju vedno izpostavljal in branil: dialektiko, izmenjavo, kulturno bogastvo, s katerim lahko manjšine oplemenitijo številčno dominantne kulture; pri meni, vzporedno, pa se te udejanjijo v ponavljajočem se vračanju k razmerju – skozi bivanjsko perspektivo – med posameznikom in družbo, človekom in svetom. Rekel bi torej lahko – če mi dovolite ta paradoks –, da moje prijateljstvo z Darkom ni trajalo prav dolgo, pa vendar je bilo nekaj trajnega. In sicer zato, ker je skozi te, z razdaljo zaznamovane vzporednice in navkljub najinim redkim stikom, ki pa so bili kljub svoji naključnosti vedno nadvse plodni, sčasoma in v času dozorelo. Spomnim se, da sva se nazadnje – kmalu zatem se je Darko poslovil – srečala v času beneške Mostre, na okrogli mizi o filmu in resničnosti, in na kateri sva se kot govornika fizično (in idejno!) znova znašla z ramo ob rami. Nastopila sva namreč s prispevkoma, ki sta se – pa čeprav se glede njiju nisva vnaprej usklajevala in navkljub njuni tematski različnosti – vsaj z določenih vidikov zdela kot izdelka, ki ju je spisala ista roka. Pri Darkovem prispevku so me znova navdušile jasnost, globina in iskrenost njegovih misli, skozi katere je na preprost način predstavil svoje argumente – že takrat (danes pa še bolj) je bila to nadvse redka lastnost med politiki in intelektualci – in jih ob tem, tudi v trenutkih največje intenzivnosti in razvnetosti, pospremil z lahkotnim, a iskrenim in odprtim nasmehom, ki je pričal o njegovi hudomušni ironični modrosti.

MARIO BRENTA, režiser in nagradjenec 2017

MARIO BRENTA (1942)

režiser

scenarist

direktor fotografije

soustanovitelj Ipotesi Cinema

docent

BIOGRAFIJA

Mario Brenta, rojen v Benetkah, najprej študira inženirstvo, a se že zelo mlad približa filmskemu setu kot asistent Eripranda Viscontija leta 1942 pri filmu *Milanska zgodba*, ki ga producira Ermanno Olmi. Njegov prvi celovečerec, *Črvober*, drama o marginaliziranem Luigi-ju, brezdomcu v frenetičnem Milanu, ki je leta 1974 v uradni selekciji beneškega filmskega festivala, prejme zlati kelih na festivalu v Sv. Vincentu in posebno nagrado žirije na festivalu v Valladolidu.

Leta 1981 med snemanjem filma *Cammina Cammina* ustvari dokumentarec *Učinek Olmi*, v katerem se sooča s filmskim pristopom in metodo dela znamenitega režiserja Ermanna Olmija. Naslednje leto se združita pri ustanavljanju šole Ipotesi Cinema. Druga dva dokumentarca Maria Brente iz tega obdobja so: *Jamais de la vie!* (1983), ki je predstavljen na canskem festivalu, in *Robinson v laguni* (1985), ki je v uradni selekciji festivala v Locarnu.

Leta 1988 predstavi film *Maicol* na canskem festivalu in tam zanj prejme nagrado »Film in mladost« ter nagrado »Georges Sadoul« za najboljši tuji film v Parizu. V tekmovalnem programu canskega festivala se pojavi leta 1994 s filmom *Gorjan Barnabo*, dramo, povzeto po romanu Dina Buzzatija, ki se dogaja tik po prvi svetovni vojni. Film kasneje prejme številna priznanja, med drugim glavno nagrado na festivalu gorniškega filma v Trentu leta 1995.

Nato se režiser poda na pedagoško pot: trenutno je docent Teorije in tehnik filmskega jezika ter ikonologije filma na Univerzi v Padovi, poučuje pa tudi na šolah Gian Maria Volonté in Act Multimedia v Rimu.

K režiji se vrne leta 2010, ko skupaj s Karine de Villers najde svoj izraz v ustvarjalnem dokumentarnem filmu. *Ulica Tizianove Pietà* (2010), je filmski esej o poslednjem dnevu slikarja Tiziana in njegovi sliki Pietà. *Agnus dei* (2011) je pot k rekonstrukciji spomina očeta, ki je bil v otroštvu žrtev zlorabe. Sledita *La pièce* (2011), v so režiji z Denisom Brottom in *Telo na telo* (2014), ponovno v sodelovanju z de Villers, o delu dveh gledaliških skupin. Zadnje delo Brente in de Villers je *Delta Park*, observacijski dokumentarec v hotelu, kjer skupina afriških migrantov čaka na dovoljenje za bivanje.



FILMOGRAFIJA

1974 **Črvober**, (Vermisat)

*zlati kelih za najboljši prvenec, 1975; posebna nagrada žirije na festivalu v Valladolidu, 1975;
zlati Laceno na Mednarodnem filmskem festivalu v Avellinu, 1975*

1982 **Učinek Olmi** (Effetto Olmi), dokumentarni film

1983 **Jamais de la vie!**, dokumentarni film

1985 **Robinson v laguni** (Robinson in laguna), dokumentarni film

*zlati lev Oddelka za ekologijo in okolje v Benetkah, 1985;
plaketa »Cassa di Risparmio« za najboljšo režijo v Benetkah, 1985; plaketa mesta Clermont-Ferrand, 1986*

1988 **Maicol**

*nagrada »Film in mladost« na festivalu v Cannesu, 1988;
nagrada »George Sadoul« za najboljši tuji film, 1989;
plaketa mesta Montpellier na festivalu v Montpellierju, 1989*

1994 **Gorjan Barnabo**, (Barnabo delle montagne)

zlati kikito za najboljšega režiserja na Filmskem festivalu Gramado, 1994; posebna omemba žirije na Filmskem festivalu Gramado, 1994; zlata Antigona na Mediteranskem filmskem festivalu v Montpellieru, 1994; zlati svišč na festivalu gorniškega filma v Trentu, 1995; velika nagrada festivala gorniškega filma v Diableretsu, 1996

2010 **Ulica usmiljenja** (Calle de la Pietà; v soredžiji s Karine de Villers), dokumentarni film

nagrada »Tina Modotti« za najboljšo fotografijo na Filmskem festivalu Noordelijk v Leeuwardenu, 2012

2011 **Agnus dei** (v soredžiji s Karine de Villers), dokumentarni film

*posebna omemba žirije na Festivalu mediteranskega filma v Tétouanu, 2012;
nagrada »Billy Wilder« za najboljšo režijo na Filmskem festivalu Noordelijk v Leeuwardenu, 2013*

2011 **La pièce** (v soredžiji z Denisom Brottom), dokumentarni film

2014 **Telo na telo** (Corpo a Corpo; v soredžiji s Karine de Villers), dokumentarni film

glavna nagrada na festivalu »Arts&Film« v Pragi, 2014

2015 **Črna svetilka** (v soredžiji s Karine de Villers), kratki film

2016 **Delta Park** (v soredžiji s Karine de Villers), dokumentarni film

nagrada za najboljši scenarij na festivalu »San Giò« Verona, 2017



ČRVOBER (Vermisat)

Italija, 1975, čb/barvni, 83'

režija Mario Brenta

scenarij Pier Giuseppe Murgia, Mario Brenta

fotografija Dimitri Nicolau

glasba Nicola Piovani

montaža Sergio Nuti

igrajo Carlo Cabrini (Luigi Tagrana – Črvober), Maria Monti (Maria), Leila Durante (gospodarica), Bruno Ciangola (gospodar), Orazio Stracuzzi (zdravnik), Alberto Borzi (medicinski brat), Bruno Biasibetti (lastnik trgovine)

produkcija Eucarpia Film, Rai

Luigi je brez dela in brez doma, zato se preživlja z nabiranjem črvov (te ribiči cenijo kot vabe) po blatnih obronkih Milana. Občutek, da ga hoče družba, ki ga je sicer že odrinila na svoj skrajni rob, nič manj kot izpljuniti, ga spremlja povsod; pa naj gre za policiste, ki ga preganjajo zaradi obtožb, da je trpinčil svojo ženo, ali za uradnike, za katere je le golo ime na papirju. Le druženje s prostitutko Mario v njem obudi občutek človeške topline. A kmalu mora zopet na mraz, preganjan in zaničevan ...



MAICOL

Italija, 1988, barvni, 85'

režija Mario Brenta

scenarij Angela Cervi

fotografija Fabrizio Borelli

glasba Roberto Anselmi

montaža Maurizio Zaccaro

igrajo Simone Tassarolo (Maicol), Sabina Regazzi (Anita), Giovanni Crespi (Giulio), Maria Teresa Oldani (Chica), Monica Saccomandi (policist), Santo Sariotti

producentka Cecilia Valmarana

produkcija Ipotesi Cinema, Istituto Paolo Valmarana, Rai

Anita je zaposlena v eni od milanskih tovarn. Ima petletnega sina, Maicola, ki pa ga bolj ali manj postavlja, saj večino svojega prostega časa izgubi s tekanjem za nezvestim ljubimcem. Nekega večera, ko se z Maicolom pelje na metroju, zagleda zaročenca z drugo žensko. Nemudoma se odloči, da mu bo sledila, a pri tem pozabi na Maicola. Tako se zanj prične nepričakovana nočna avantura, saj se sam znajde v okolju, ki ga ne pozna ...



GORJAN BARNABO (Barnabo delle montagne)

Italija, 1994, barvni, 124'

režija Mario Brenta

scenarij Mario Brenta, Angelo Pasquini, Francesco Alberti, Enrico Soci

(po romanu Dina Buzzatija)

fotografija Vincenzo Marano

glasba Stefano Caprioli

montaža Roberto Missiroli

igrajo Marco Pauletti (Barnabo), Duilio Fontana (Berton), Carlo Caserotti (Molo), Antonio Vecellio (Marden), Angelo Chiesura (Del Colle), Elisa Gasperini (babica), Alessandra Milan (Ines), Francesca Rita Giovannini (Tonijeva vdova), Marco Tonin (Dario), Pino Tosca (vodja emigrantov), Alessandro Uccelli (mladi emigrant), Mario Da Pra (inšpektor), Gianni Bailo (kapitan)

producent Tommaso Dazzi

produkcija Nautilus Film, Rai, Istituto Luce, Les films Number One, T&C Film, S.S.R.

Barnabo je eden izmed gozdnih čuvajev, kljub temu pa jim ni prav nič podoben: namesto neustrašnosti njegova dejanja vodijo strahovi, dvomi in negotovosti. Zato mu delo, ki ga opravlja, povzroča več skrbi in tegob, kot veselja. Po tem, ko v eni izmed zahtevnih akcij gozdnih čuvajev zaradi svojih strahov povsem odpove, ga ti izključijo iz svojih vrst in Barnabo se odpravi v dolino, kjer postane kmet. A pri tem je še manj uspešen, zato se vrne v gore. Tu se njegova osamljenost le še nadaljuje.



ROBINSON V LAGUNI (Robinson in laguna)

Italija, 1985, 16mm, barvni, 24'

režija Mario Brenta

fotografija Aldo di Marcantonio

zvok Franco Borni

montaža Maurizio Zaccaro

produkcija Ipotesi Cinema, Rai

Že skoraj polnih 50 let Gildo Scarpi vsako jutro ob zori prevesla beneško laguno, da bi pristal ob zapuščenem otočku, na katerem obdeluje zemljo, ki jo je dobil v najem. Tam preživi večino časa v družbi svojih psov. Občasno ga obišče le njegov brat Luigi. Gosta megla, ki se pogosto spusti nad laguno, ju je že večkrat prisilila, da sta tam tudi prenočila. Benetke so tam čez, blizu, a s svojimi trumami turistov, ladjic in golobov hkrati tudi nadvse daleč.



DELTA PARK

Francija, 2016, barvni, 68'

režija Mario Brenta, Karine de Villers

fotografija Mario Brenta

montaža Karine de Villers

zvok Céline Bellanger

produkcija Film Flamme, Le Polygone étoilé

Afriški fantje, ki so glavni protagonisti filma, bi lahko pristali v enem izmed sprejemnih centrov za tujce ali se utaborili na eni od železniških postaj, mogoče pa bi tudi lahko končali na cesti. Toda pot jih je zanesla v delto reke Pad, kjer so pristali v hotelu Delta Park, svojskem centru za begunce, kjer čakajo na rešitev prošenj za azil. Medtem počasno minevanje dni preživljajo v družbi lastnika hotela in njegove družine, ki mu država za njegovo »gostoljubnost« izplačuje 30 evrov dnevno na begunca. Prav to mu je omogočilo, da je znova odprl vrata svojega hotela.



TEŁO NA TEŁO (Corpo a Corpo)

Italija/Belgija, 2014, HD, barvni, 90'

režija Mario Brenta, Karine de Villers

fotografija Mario Brenta

montaža Karine de Villers

zvok Lény Andrieux

produkcija Image Création.com, Apapaja, WIP

Ločnica med odrom in filmsko projekcijo je le platno. Prav na tem belem platnu, kjer se križajo in prekrivajo številna vesolja, nastaja neodvisna filmska predstava, ki se razvija – brez vsakršne potrebe po napisanem besedilu – v improvizaciji igralcev med pripravami na uprizoritev *Orhideje* Pippa Delbona. In prav preko teles teh igralcev, ki imajo tako svojske značaje in fizičen izgled, se film dotakne čustev.



ULICA TIZIANOVE PIETÀ (Calle de la Pietà)

Italija, 2013, digibeta, barvni, 59'

režija Mario Brenta, Karine de Villers

fotografija Mario Brenta

montaža Karine de Villers

zvok Karine de Villers

produkcija Karine de Villers

Ulica Tizianove Pietà je delno izmišljena, delno resnična kronika zadnjega dne življenja Tiziana Vecellija; zadnjih 24 ur od jutra 26. avgusta 1576 do jutra naslednjega dne, in hkrati tudi njegove zadnje slike, Pietà. Bolj kot pripoved je delo svojsko razmišljanje o življenju in namenu tiste umetnosti, ki uteleša željo po zajetju skrivnosti sveta; želje po tem, da bi si ga prisvojila, a mu tudi nadvladala, tako da zavlada času.



UČINEK OLMI (Effetto Olmi)

Italija, 1982, barvni, 16 mm, 62'

režija Mario Brenta

fotografija Aldo di Marcantonio,
Eugenio Bentivoglio

montaža Sergio Nuti

zvok Franco Borni

produkcija Scenario, Rai

Dokumentarni film *Učinek Olmi*, ki ga je Brenta zasnoval kot »zapiske s snemanja« Olmijevega filma *Camina camina* (Hodi naprej) ... poskuša njegovo metodo dela analizirati brez čaščenja kinematografskega dispozitiva. Za Olmija je snemanje filma v prvi vrsti motrenje ljudi in stvari ter sočasno tudi tistega, kar je v nas: je soočenje zunanjih podob s tistimi, ki jih nosimo v sebi. Rekli bi lahko, da gre za potovanje v notranjost, ki vodi do odkritja in poustvaritve obrazov, krajev, predmetov. Je čisto pravi »učinek Olmi«, če se ga lahko tako poimenuje, in to tako v vizualnem kot tudi čarobnem pomenu.

KAJ JE IPOTESI CINEMA

Ipotesi Cinema je skupina filmskih ustvarjalcev.

Skupina je raznolika glede na starost, izkušnje, sposobnosti, ideje, jezik in stil. Članom so skupni nekonformizem, zavračanje klišejev in stereotipov, radovednost in spoštovanje realnosti, kakršna je.

Iz te dialektike med raznovrstnostjo in homogenostjo se je porodila izobraževalna dinamika skupine Ipotesi Cinema. Kulturna izmenjava in soočanja privedejo do preverjanja lastnih idej in izkušenj preko skupne poti.

Ipotesi Cinema je konkretno delovanje skupine v popolnem spoštovanju posameznikov: delo »v skupini« in ne »skupinsko delo«.

Ipotesi Cinema je kraj srečevanj in dela. Osrednja struktura zagotavlja organizatorsko podporo in koordiniranje projektnih dejavnosti. Duša vseh pobud in dejavnosti ter navdih za Ipotesi Cinema pa so skupine, ki so popolnoma svobodne pri snovanju, pretresanju, izbiri, upravljanju in uresničevanju lastnih projektov.

Prav v tem se Ipotesi Cinema bistveno razlikuje od tradicionalnih šolskih institucij.

KAKO DELUJE IPOTESI CINEMA

V tradicionalni šoli teži didaktika k zagotavljanju zadostnega nivoja izobrazbe čim večjemu številu učencev in posredovanju tehničnega znanja, potrebnega za bodočo poklicno dejavnost.

To pa ni namen skupine Ipotesi Cinema, njen cilj je najti in vrednotiti nove talente preko izredno selektivnega postopka: konkretne in praktične poti, ki vodi od ideje do uresnitve dela. Ta pot se prehodi znotraj skupine, ki ni zaprt kraj eksperimentiranja, pač pa neke vrste prosta cona, znotraj katere se deluje, medtem ko se zunaj nje iščejo sredstva za uresničitev projekta in tudi njegov naslovljenec: publika. Ta pot ni vsem samodejno zajamčena, pač pa predstavlja možnost, ki si jo je treba zaslužiti s tehtno idejo in kakovostno realizacijo.

Na takšen način pride do neke vrste »naravnega izbora«, v dobrem in slabem. Prav tako, kot je v življenju, ne pa v šoli.

KRATKA ZGODOVINA IPOTESI CINEMA

Skupina Ipotesi Cinema je bila ustanovljena leta 1982 v Bassanu di Grappa. Začetna skupina, ki jo je povezovala želja po izražanju preko filma, je iskala definicijo lastne identitete. To je bil čas dolgih sestankov, na katerih se je razpravljalo predvsem o tem, ali mora biti izobrazba filmskega ustvarjalca natančno strukturirana tehnična učna doba, ki naj privede do poklicne dejavnosti, ali bolj življenjsko pripravništvo iz praktičnega ustvarjanja, preko katerega je mogoče tolmačiti in predstaviti realnost v celoti, obenem pa sprejeti s tem povezane obveznosti in odgovornosti. Temelj Ipotesi Cinema je postal ta drugi vidik, ki ga lahko povzamemo v treh geslih: originalnost ideje, pristnost izražanja ter novost struktur in operativnih postopkov.

To je šola, ki ni šola, ampak kraj, kjer se ne predava s katedra, pač pa, kjer vsi (mladi in manj mladi, izkušeni in manj izkušeni) stopijo na skupno pot, da bi skupaj spoznavali in se učili.

Med leti 1985 in 1988 je bilo posnetih še preostalih šest epizod oddaje *Di paesi, di città...*, ne da bi pri tem zanemarili tehnično izobraževanje, znotraj katerega so možnosti in bistvo oddaljeni od oblik in formul tradicionalne didaktike: sodelovanje pri dokumentarnih delih Tonija De Gregoria o likovni umetnosti (Canova, Remondini, Jacopo Da Ponte) in dokumentarcu Ermanna Olmija *Artigiani veneti*.

V tistem obdobju se je okrepilo sodelovanje med Ipotesi Cinema in Rai: dve dokumentarni reportaži za oddajo *Uno mattina*, dokumentarec o odporniškem gibanju *Così è andata* (Olmi, De Gregorio in Ricci), film o mladoletniškem prestopništvu *Ragazzi a rischio* Massima Guglielmija, na meji med igranim filmom in dokumentarcem, ter tehnično sodelovanje pri filmu Ermanna Olmija *Lunga vita alla signora!*, ki je prejel srebrnega leva na filmskem festivalu v Benetkah. Ipotesi Cinema je postajala vedno bolj priljubljena: izbrani kratkometražci iz serije *Di paesi, di città...* so bili z uspehom predstavljeni na evropskih festivalih (*Telecomando* Francesca Albertija je prejel nagrado občinstva za kratki film na festivalu v Berlinu); skupina je bila povabljen, da postane članica Cilect, organizacije, ki na svetovni ravni združuje filmske šole, in ustanovnega komiteja Geect, podobne organizacije na evropski ravni.

Na koncu osemdesetih let je prišlo do produkcije prvega celovečernega igranega filma, ki ga je v celoti realizirala Ipotesi Cinema, *Maicol* Maria Brente, ki so mu sledili *Qualcosa di Don Orione* Marcella Siene (nagrada David di Donatello) in *L'attesa* Fabrizia Borellija. Ustvarjeni so bili dokumentarci *La terra* (De Gregorio, Bisatti in Zaccaria) o stanju kmetijstva ob koncu tisočletja, ter *La valle* Rodolfa Bisattija in *Quasi un anno* Giorgia Dirittija, oba z avtobiografsko temo. Posneta je bila tretja serija oddaje *Di paesi, di città...* (kratkometražec Francesco Angela Casta je bil nominniran za študentskega oskarja). Najpomembnejši dogodek, ki je odločilno vplival na delovanje Ipotesi Cine-

ma, pa je ustanovitev *Postazione per la memoria* (»postojanka za spomin«), ki sta ji bili navdih raziskava in zbirka avdiovizualnega materiala o problematikah odnosa mladih do dela, ki so jo izvedli Alberto Bordignon, Roberto Filippin in Enrico Gramatica. *Postazione per la memoria* je razmišljanje o odnosu med avtorjem in svetom, v katerem živi in dela, med realnostjo in sredstvi za njen prikaz. Gre za arhiv spomina o današnjem svetu, ki ne želi biti le pričevanje o obstoječem, pač pa tudi izhodišče za nove in bolj izvirne narativne pristope.

Konec leta 1992, na simpoziju ob deseti obletnici, ki se je odvijal v kraju Bassano del Grappa, so prisotni (filmski ustvarjalci, učitelji, strokovnjaki) soglasno izrazili mnenje, da je izkušnja *Postazione per la memoria* ena najbolj inovativnih in zanimivih izobraževalnih pobud v sklopu evropskih filmskih šol. Da bi pobudo razširili, je bilo treba nadaljevati s projektom in realizirati dela v markantnejšem narativnem slogu. Tako je prišlo do dveh nenavadnih dokumentarnih del: *La Sabbia del Tempo* Rodolfa Bisattija ter *Camuni* Rodolfa Bisattija in Maurizia Pasettija.

V drugi polovici devetdesetih let se je delovanje Ipotesi Cinema osredotočilo na dve področji: izobraževanje ljudi, ki hočejo resnično raziskovati z nestandardnimi metodami in vsebinami, ter produkcijo kot sredstvom pri podpiranju projektov, pomembnih za aktivacijo in iskanje prispevkov delom avtorjev, ki so obenem tudi producenti.

Med leti 1997 in 2000 so bili producirani igrani celovečerni filmi, namenjeni publiki v tradicionalni filmski distribuciji, ki so prejeli pomembna priznanja na italijanskih in evropskih festivalih: *Domani* Giulia Ciarambina, *Case* Rodolfa Bisattija, *Non ho la testa* Micheleja Lanubile, *Tre storie* Roberta Sanpietra in Piergiorgia Gaya, *Il denaro* ter *Alfabeto italiano* Alberta Rondallija, *Guarda il cielo* Piergiorgia Gaya in *Derviscio* Alberta Rondallija.

Leta 1998 je bilo s podporo Rai Uno realiziranih 12 kratkometražcev na temo dela. Gre za originalno opazovanje italijanske družbe, ki zaključuje drugo fazo Ipotesi Cinema.

Oktobra 2001 je skupina iz dežele Val d'Aosta v kraju St. Vincent organizirala simpozij *Cercando il cinema*, ob zaključku katerega je založba Le Mani izdala knjigo *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, ki sta jo uredila Elisa Allegretti in Giancarlo Giraud. V njej so zbrani eseji in intervjuji z različnimi člani IP.

Leta 2003 je bila v Bologni ustanovljena Ipotesi Cinema Formazione, ki poleg tradicionalnega univerzitetnega študija nudi še dodatno izobraževanje. Struktura je dobila svoj sedež v Bologni, kjer že več let delujeta tudi Dams (fakulteta za umetnost, glasbo in uprizoritvene umetnosti) in filmski arhiv.

Metoda šole zaobjema skupinski laboratorij, v katerem vsi udeleženci sodelujejo pri dejavnostih scenaristike, režije, snemanja in montaže. Učitelji ne posredujejo konceptov, pač pa izkušnje med izvajanjem dejavnosti. Cilj je postati avtor in ne le poklicni

delavec. Za Ermanna Olmija je to bolj gostilna ali umetniška delavnica, v kateri se mladi učijo skozi delo, pogovor ter izmenjavo idej in kreativne energije.

Leta 2004 sta šola in filmski arhiv, v sodelovanju z Rai 3, producirala *Osolemio – Autoritratto italiano*, ki je bil predstavljen na filmskem festivalu v Benetkah kot poseben dogodek. Gre za projekt Ermanna Olmija, ki ga je uredil Mario Brenta, izvedlo pa ga je 26 mladih učencev z montažo filmov, realiziranih na delavnicah.

Delovanje se je na produkcijskem področju okrepilo z ustanovitvijo družbe Società Ipotesi Cinema. Med dokumentarci naj omenimo *Jannis Kounellis* (2006), produciran s strani Fondazione Arnaldo Pomodoro, *TerraMadre* (2008-2009) v sodelovanju s Slow Food in Kinoteko v Bologni, ter *Rupi del Vino* (2009-2010), vsi v režiji Ermanna Olmija. Pomembno delo je *Come voglio che sia il mio futuro?* Maurizia Zaccara, ki je bilo predstavljeno na festivalu v Benetkah leta 2012. Ta projekt sta razvila Zaccaro in Olmi z učenci zadnjih petih letnikov laboratorija, sestavlja pa ga po celi Italiji izvedenih stotine intervjujev, zbranih v film, ki na nazoren način prikazuje upe, bojazni in razočaranja. Naj omenimo še *Attese* (2005) in *Fisionomie* (2005) različnih avtorjev, *Amelia* (2007) in *Tutte le barche a terra* (2009) Chiare Idrusa Scrimieri, *Le cose belle* (2014) Agostina Ferrenteja in Giovannija Piperna ter *Comm'è bella 'a muntagna stanotte* (2013) Fabrizia Cattanija. Med celovečerci velja omeniti *Il Giorno del Falco* (2003) Rodolfa Bisattija (Avtorski dnevi v Benetkah 2003) in komedijo Rocca Papalea *Basilicata Coast to Coast* (2011) v koprodukciji z Eagle Pictures in Paco Cinematografica, ki je prejela nagrado David di Donatello za najboljši prvenec in najboljšo filmsko glasbo ter nominacijo za najboljšega producenta. Leta 2012 je bil s Faso Film in The Coproducers produciran film *Maternity Blues* Fabrizia Cattanija, ki je bil predstavljen na beneškem filmskem festivalu leta 2011, in je prejel nagrado zlati globus za film, ki ga ne gre prezreti, ter tudi za najboljšo mlado igralko (nagrada srebrni trak). Najnovejša produkcija je *Una questione privata* (2017) Paola in Vittoria Tavianija.

uredil **NICOLA FALCINELLA**



OSOLEMIO – ITALIJANSKI AVTOPORTRET

(Osolemio – autoritratto Italiano)

Italija, 2014, betacam SP, barvni, 53'

režija Ipotesi Cinema, Ermanno Olmi (mentor)

scenografija Sara Bertuzzi, Ipotesi Cinema

fotografija Ipotesi Cinema

montaža Ipotesi Cinema, Paolo Cottignola

produkcija Ipotesi Cinema, Cineteca del Comune di Bologna, Rai 3

To delo je filmski dokument o današnji italijanski stvarnosti, poustvarjeni skozi kolektivno montažo posameznih prispevkov članov skupine Ipotesi Cinema, v kateri se ti znova združijo v enoten filmski zapis. Zapis, ki preko mnoštva pogledov meri na organskosti diskurza/refleksije o lastnem razmerju do obstoječega, ujetega v neposrednosti njegovega postajanja. Vse to je omogočil pogled, čigar edine »pred-postavke« so izvirnost zamisli, avtentičnost izraza in intenzivnost emocije.

MASTERCLASS MARIO BRENTA

Palazzo del cinema - Hiša filma

Gorica/Gorizia, 29. november 2017

PROGRAM

9:00 **Registracija**

9:15 **Dobrodošlica in uvodna predstavitev festivala**

Mateja Zorn, vodja festivala

9:30 **Predstavitev nagrajenca Maria Brente**

Nicola Falcinella, filmski kritik

sledi projekcija filma

ROBINSON V LAGUNI, 1985, 24'

10:30 **Lekcija 1 Film danes**

Mario Brenta, docent in režiser

11:30-11:45 odmor za kavo

sledi projekcija filma

OSOLEMIO – ITALIJANSKI AVTOPORTRET, Ipotesi Cinema, 2004, 53'

13:00 - 14:00 odmor za kosilo

14:00 **Lekcija 2 Ikonografija filmske govornice v filmu Gorjan Barnabo**

Mario Brenta, docent in režiser

15:00 **Dokumentarni film in sodelovanje s Karine de Villers**

Denis Valič, filmski kritik

sledi projekcija filma

DELTA PARK, 2016, 68'

Masterclass je namenjen študentom filma in humanistike, raziskovalcem na področju kulture, filmskim profesionalcem in vsem ostalim cinefilom.

Udeležba je brezplačna. Prijave sprejemamo na press@kinoatelj.it

SPREMLJEVALNI PROGRAM

Nagrada skozi čas

Zaupati čez mejo. Vizija Darka Bratine

Vizije skupnega čezmejnega prostora



NAGRADA SKOZI ČAS 2017: MIROSLAV JANEK

Pred začetkom letošnje edicije festivala Nagrada Darko Bratina. Poklon viziji se je že tradicionalno zgodil predfestivalski dogodek *Nagrada skozi čas*, ki je v goste pripeljal češkega dokumentarista Miroslava Janeka, prejemnika nagrade leta 2010. Avtor se nam je pridružil na dvodnevnem čezmejnem druženju: v četrtek, 9. novembra, v goriški Hiši filma, v petek, 10. novembra, pa najprej zjutraj na Gimnaziji Nova Gorica, nato pa še v Špetru Slovenov. Ob vseh treh priložnostih je predstavljal svoj najnovejši film, dokumentarni film o otrocih z Aspergerjevim sindromom, *Normalen avtistični film*.

NORMAL AUTISTIC FILM REŽISERJA MIROSLAVA JANEKA

Aspergerjev sindrom (kot ostale motnje avtističnega spektra) je zelo aktualna, medijsko privlačna tematika, ki večkrat poraja bizarne teorije o domnevnem »epidemičnem« širjenju tega sindroma. Navidezna pomnožitev diagnoz v zadnjih letih ni skrivnosten in grozljiv pojav, pač pa posledica boljših in natančnejših znanstvenih spoznanj, s pomočjo katerih je mogoče določiti bolnike prej in bolje kot v nedavni preteklosti. Kot meni strokovnjakinja za razvoj Uta Frith je avtizem v vseh svojih oblikah od vedno spremljal človeški razvoj in tako bo tudi v bodočnosti. Če se mu približamo brez strahu, lahko natančneje spoznamo tudi to, kar nepravilno imenujemo »normalnost«.



Normalen avtistični film, 2016

Miroslav Janek je svoj dokumentarec posvetil vsakdanjemu življenju petih mladostnikov z Aspergerjevim sindromom in tako pokazal njihovo normalnost kljub nevrodružgačnosti. Režiser gleda iz zornega kota sočutnega opazovalca in njegov odnos, ki je objektivni, ampak nikoli vzvišen ali hladen, pomaga gledalcem, da opazujejo svet okoli sebe in njegova pravila na drugačen, vendar nič manj vreden način. Ob naslovu *Normalen avtistični film* se bodo nevrotipični ljudje verjetno zaustavili z zanimanjem ali z zaskrbljenostjo na pridevniku »avtistični«, medtem ko bodo nevrorazlični gledalci olajšani s pridevnikom »normalen«, ki odvrča neprimerne besede, kot sta »bolezen« in »patologija«. Janek ne prikazuje težav bolnikov z Aspergerjevim sindromom samo iz zornega kota nevrotipičnih ljudi (naj bodo to starši, vzgojitelji ali specialisti), pač pa daje prednost intimnemu in razvejanemu osebemu pogledu ljudi, ki so se rodili z Aspergerjevim sindromom in bodo takšni ostali celo življenje.

To življenje bosta lahko olajšala zgodnje diagnosticiranje in razumevajoče družinsko oz. družbeno okolje, lahko pa bo življenjska pot tako trda, da bo privedla do želje po smrti, predvsem, če se podčrtuje nezmožnost ravnanja na tisti eden in edini način, ki ga predpisujejo družbene navade. Različnost se kaže v doseganju šolskih, delovnih in družbenih ciljev z drugačnim ritmom v primerjavi z ostalimi vrstniki, ali na način, ki se zdi nepredvidljiv, če ga opazujemo iz nevrotipičnega zornega kota. Bolniki z Asper-

gerjevim sindromom so vedno »preveč« ali »premalo« v primerjavi z ostalimi: preveč direktni, premalo sproščeni, preveč spretni pri izvajanju dejanj, ki se označujejo za težka, ampak preveč nerodni pri enostavnih opravkih, preveč gostobesedni ali preveč tihi. Večkrat ne znajo učinkovito sporočati in razložiti lastnih težav ali stroge in nikoli nesmiselne logike, na kateri temeljijo njihova dejanja. Janek predstavi razne nazorne primere, ki pokažejo podobnosti med petimi mladostniki, predvsem pa njihove različne značaje, okolje, v katerem so zrasli, odnos do življenja, svet nevrotičnih in Aspergerjev sindrom. Ko srečamo bolnika z Aspergerjevim sindromom, prepogosto pozabimo na to, da se srečujemo z edinstveno osebo in ne z enolično psihiatrično kategorijo. Težnja po poenostavljanju, popustljivosti ali postavljanju bolnikov z Aspergerjevim sindromom izven realnosti, v večno otroštvo (avtisti naj bi za vedno ostali otroci: otroci lune ali vil) je zelo močna, a je obenem najbolj nepotrebna in lena komunikacijska strategija. To strategijo Janek zavrača, družba, ki se razglša za vključevalno, pa jo sprejema in se kaj kmalu naveliča težav, ki so povezane z vključevanjem. Prav tu pride do preloma, ki ga opisuje 17-letna Majda: »Za družbo sem invalid. Zame pa je družba invalid. Jaz in družba se medsebojno smatrava za invalida.«

Morda je način, da se najde skupna točka, skrit v talentu Marjamke in v željah njenega brata Ahmeda. Ona zna risati in uporabljati računalnik, predvsem pa nehote zlomiti vse, kar dobi v roke, on pa si želi biti sprejet v skupino delavcev, ki rušijo stare stavbe za izgradnjo novih.

Normalen avtistični film lahko postane dinamit, ki razblini predsodke, legende in strahove, pričevanja Ahmeda, Denisa, Luckasa, Majde in Marjamke pa sredstvo za ustvarjanje novega načina sporočanja in drugačne zavesti.

ANNA ANTONINI, psihoterapevka in strokovnjakinja za film



ZAUPATI ČEZ MEJO. VIZIJA DARKA BRATINE MED DRUŽBO IN POLITIKO

Simpozij

DARKO BRATINA (1942-1977)

Ob 40. obletnici Kinoateljeja in 75. obletnici rojstva Darka Bratine se je 20. oktobra 2017 v goriški hiši filma zgodil poseben dogodek. Presečišča številnih zanimanj in sledi, ki jih je Darko Bratina zapustil v različnih okoljih, kjer je deloval, bodo obravnavali njegovi kolegi, prijatelji in sopotniki. To je priložnost, da se ponovno vzamejo v premislek pogledi, ki so danes še vedno živi, izzivalni in perspektivni tako na lokalni kot na širši in čezmejni ravni.

*Na simpoziju so sodelovali: **Cristiano Degano** (predsednik novinarske zbornice Dežele FJK), **Rodolfo Zibera** (župan Gorice), **Matej Arčon** (župan Nove Gorice), **Roberta Demartin** (predsednica Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia), **Loredana Panariti** (deželna odbornica za zaposlovanje, usposabljanje, izobraževanje, znanost in visoko šolstvo), **Davorin Devetak** (soustanovitelj Kinoateljeja, kulturni delavec), **Tamara Blažina** (poslanka Republike Italije), **Giorgio Brandolin** (poslanec Republike Italije), **Francesco Russo** (senator Republike Italije), **Miloš Budin** (nekdanji podsekretar vlade Republike Italije), **Bruno Tellia** (sociolog), **Miran Komac** (politolog), **Daniele Ungaro** (sociolog), **Milan Bufon** (družbeni geograf), **Maria Cristina Novelli Quadrifoglio** (sociologinja), **Igor Devetak** (novinar), **Majda Bratina** (Kinoatelje), **Aleš Doktorič** (predsednik Kinoateljeja).*

Zaključne misli s simpozija

Med pavzo sem ostal tukaj, da bi zasnoval nekaj zaključnih besed, na koncu pa sem se zaustavil na podobah, ki so si sledile na ekranu. Splačalo se je ustaviti se in gledati te slike, ker nam prikazujejo, v kateri dimenziji je Darko Bratina živel, s katerimi osebami se je srečeval – pogosto tukaj v Gorici – in ker nas spominjajo na to, da se je rad družil z mladimi.

Mislím, da je druženje z mladimi bilo zanj predvsem nuja: njegove zamisli so takrat bile mlade, in bi to bile še danes, saj je bil močno usmerjen v bodočnost. Staviti na mlade je za Darka pomenilo zazreti se iz preteklosti, iz getoizacije, proti bodočnosti, proti premostitvi ponižujoče izoliranosti, ki sta jo Gorica in Goriška doživljali zaradi meje, zaradi mučnih dinamik življenja na meji in znotraj nemočne ter zadušljive manjšine.

Staviti na mlade je tudi pomenilo jih naučiti inovativnega razmišljanja, ki temelji na dialogu, na prepričanju, da bi lahko prešli k dejanjem. Zato je bil Darko Bratina za mnoge učitelj in spremenil marsikatero življenje. Pred dvajsetimi oz. tridesetimi leti je on imel v mislih to, kar je danes realnost. Danes bi bil Darko usmerjen v prihodnjih dvajset let, saj bi bila zanj že preteklost, kar doživljamo danes. Še naprej bi pripravljaj to, kar prihaja čez dvajset let, in prepričan sem, da bi se še vedno družil z mladimi. Če želimo biti dediči Darka Bratine, moramo staviti in investirati v mlade.

Po poklicu sem časnikar. Vedno znova prebiram Darkovo besedilo iz leta 1986, ki govori o teritoriju in se zaključí s krasnim stavkom, morda najbolj navdihujočim: »Normalnost je privilegij.« Normalnost je za Darka Bratino pomenila sobivanje Italijanov in Slovencev, drugega ob drugem, in možnost popolnega izražanja lastne identitete. Pomenila je dati nekaj vsem, tako da bi se vsi na nek način obogatili. Pomenila je čutiti se doma tukaj, na meji, pa tudi v Milanu in Ljubljani, brez kakršnihkoli ovir. Menil je, da to ni težko, kvečjemu očarljivo.

Res je, da nam je Darko Bratina zapustil malo zapisanega. Kljub temu nas to, kar smo od njega prejeli, še vedno navdihuje. Danes lahko pripravimo veliko darilo, za nas, in za tiste, ki bodo prišli: obveščimo se, da bomo pripravili antologijo Darkovih spisov. Lahko, da bomo spoznali, da jih v resnici ni tako malo: razkropljeni so, a niso maloštevilni, predvsem pa so še vedno plodni. Spomin na Darka Bratino je koristen in bi koristil še danes: veliko tega, o čemer je govoril, še vedno čaka na izpolnitev.

IGOR DEVETAK, novinar



VIZIJE SKUPNEGA ČEZMEJNEGA PROSTORA

Javno srečanje

*Na pobudo programskega odbora, pod vodstvom mag. **Nede Rusjan Bric**, odgovornega za pripravo izhodišč kandidature mesta Nova Gorica za Evropsko prestolnico kulture 2025, bo v okviru monografskega festivala Nagrada Darko Bratina. Poklon viziji potekalo srečanje, na katerem bodo predstavljena izhodišča kandidature za omenjeni evropski projekt. Predvsem pa se bodo prisotni osredotočili na snovanje in dožemanje priložnosti, ki nam jih oblikovanje skupnih čezmejnih vizij prinaša.*

Po srečanju bosta nastopila **Giorgio Pacorig** in **Cosimo Miorelli** z live storytelling performansom **GO**. *GO se navdihuje pri skupnem goriškem in novogoriškem prostoru, temu je tudi posvečen. Pripoved, na meji med sanjami in realnostjo, prepleta preteklost in prihodnost, bogat, a včasih težak spomin, s perspektivami, ki se odpirajo v Evropi brez meja za prostor, ki ga odlikujeta multikulturalnost in strateški položaj. Os pripovedi nastaja iz dialoga med digitalnimi slikami, ki jih Cosimo Miorelli sproti pripravlja v živo, in glasbo, ki jo izvaja Giorgio Pacorig. Atmosfere in liki se porajajo in znova izginejo v neprekinjenem toku, ki ga usmerja in poganja glasba, in ki gledalca popelje v simboličen svet, poln domišljije.*

2017
NAGRADA/PREMIO

DARKO BRATINA POKLON VIZIJI OMAGGIO A UNA VISIONE

MONOGRAFSKI FILMSKI FESTIVAL
FESTIVAL MONOGRAFICO



24/11 LJUBLJANA

SLOVENSKA KINOTEKA

19:00

MAICOL, 1988, 80'

21:15

EFFETTO OLMI

/ **UČINEK OLMI**, 1982, 62'

25/11 IZOLA

ART KINO ODEON

19:00

ET(h)NOS ANCHE NOI.

TUDI MI, 2004, 38'

(r: Boris Palčič)

20:30

BÀRNABO DELLE

MONTAGNE

/ **GORJAN BÀRNABO**,

1994, 124'

26/11 ŠPETER SLOVENOV

ISK

20:00

BÀRNABO DELLE

MONTAGNE / GORJAN

BÀRNABO, 1994, 124'

FESTIVAL SO PODPRLI /CON IL CONTRIBUTO DI



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA



SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE



PALAZZO DEL CINEMA GORIZIA
HIŠA FILMA GORICA



MESTNA OBČINA NOVA GORICA

mario brenta

27/11
NOVA GORICA

KULTURNI DOM

11:00

DELTA PARK,

2016, 68'

UDINE

CINEMA VISIONARIO

20:00

CORPO A CORPO

/TELO NA TELO,

2014, 90'

28/11
NOVA GORICA

KULTURNI DOM

10:00-15:00

VIZIJE SKUPNEGA

ČEZMEJNEGA

PROSTORA

/VISIONI DEL

TERRITORIO

TRANSFRONTALIERO

SIMPOZIJ /CONVEGNO

29/11
GORIZIA

PALAZZO DEL CINEMA

9:00-17:00

MASTERCLASS

MARIO BRENTA

20:00

SLAVNOSTNI VEČER

/SERATA D'ONORE

VERMISAT

/ČRVOBER, 1975, 83'

30/11
TRIESTE

TEATRO MIELA

19:00

CALLE DE LA PIETÀ

/ULICA PIETÀ, 2010, 59'

20:00

DELTA PARK, 2016, 68'

V SODELOVANJU Z /IN COLLABORAZIONE CON:

LJUBLJANA: SLOVENSKA KINOTEKA | NOVA GORICA: KULTURNI DOM NOVA GORICA | GORIZIA/GORICA: PALAZZO DEL CINEMA /HIŠA FILMA, DAMS CINEMA - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE, AKADEMIJA UMETNOSTI UNIVERZE V NOVI GORICI, UNIVERSITÀ DI TRIESTE - SCIENCE POLITICE E DIPLOMATICE, UNIVERZA NA PRIMORSKEM - FAKULTETA ZA HUMANISTIČNE ŠTUDIJE, NŠK-TRGOVSKI DOM, SLORI, ZVEZA SLOVENSКИH KULTURNIH DRUŠTEV | SAN PIETRO AL NATISONE/ŠPETER SLOVENOV: ISK, SMO - KRAJINSKI PRIPOVEDNI MUZEJ | ISOLA/ISOLA: ZAVOD OTOK, CENTER ZA KULTURO, ŠPORT IN PRIREDITVE ISOLA | TRIESTE/TRST: CASA DEL CINEMA TRIESTE, BONAWENTURA SOC. COOP, ASSOCIAZIONE ANNO UNO | UDINE/VIDEM: CENTRO ESPRESSIONI CINEMATOGRAFICHE UDINE

ZAHVALA /SI RINGRAZIA:

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA-CINETECA NAZIONALE | FUORI ORARIO | CSS TEATRO STABILE DI INNOVAZIONE DEL FVG | TRANSMEDIA | SKUPNOST ITALJANOV »SANTORIO SANTORIO« KOPER /COMUNITÀ DEGLI ITALIANI »SANTORIO SANTORIO« CAPODISTRIA | ISIG - ISTITUTO DI SOCIOLOGIA INTERNAZIONALE DI GORIZIA

2017
NAGRADA/PREMIO

DARKO BRATINA
POKLON VIZIJI
OMAGGIO A
UNA VISIONE

FESTIVAL MONOGRAFICO

mario
brenta

režiser/regista



KINOATELJE

Centru audiovizual | Medijumne stvorenje
Audiovizualni centar | Servis interkulturalni



www.kinoatelje.it

Edito da **Kinoatelje** | Testi **Anna Antonini, Mario Brenta, Massimo Causo,**

Igor Devetak, Nicola Falcinella, Denis Valič, Mateja Zorn | Traduzioni **Sara Terpin**

Correttore di bozze **Piervittorio Vittori** | Design **Katja Pahor** | Immagine del festival **Maja Rebov**

Tipografia **Grafica Goriziana** | Stampato in **500 copie** | **Novembre 2017**

Quarant'anni fa il giovane sociologo e cinefilo **Darko Bratina**, a cui è intitolato il festival, raccolse intorno a sé ragazzi e ragazze della minoranza slovena in Italia, più giovani di lui, curiosi e promettenti, e li iniziò all'affascinante mondo delle immagini in movimento. Nacque così il Kinoatelje, una forma viva che attraverso gli anni ha continuato ad evolversi esplorando nuovi approcci e forme di attività nell'ambito della cultura audiovisiva. Gli inizi furono caratterizzati soprattutto dalla promozione del cinema sloveno in Italia. Alla fine degli anni '90 venne poi avviata la produzione transfrontaliera che, soprattutto attraverso i film documentari, racconta le storie di vita lungo il confine e svolge ricerche su figure cinematografiche dimenticate (come ad esempio l'attrice cinematografica e teatrale Nora Gregor, nata a Gorizia nel 1901), registrando la vita multiculturale del territorio transfrontaliero. Oggi, con i numerosi progetti a carattere educativo, si registra un ritorno in modo più marcato all'attività originaria, ossia la formazione di giovani spettatori critici e curiosi. L'eredità di Darko Bratina è ricca e ancora attuale. La sua visione, che vede nel cinema e nei media audiovisivi uno strumento indispensabile per l'interpretazione e la comprensione della società in cui viviamo, rappresenta ancora oggi una preziosa fonte d'ispirazione per il Kinoatelje e il festival.

In occasione dell'anniversario del Kinoatelje, che coincide con il settantacinquesimo anniversario di nascita di Darko Bratina, abbiamo voluto conferire il premio a un cineasta con cui Bratina era in contatto e di cui condivideva la visione. L'abbiamo trovato in **Mario Brenta**, autore, mentore e professore universitario, il cui approccio creativo è caratterizzato da una rara essenzialità e rigore.

Durante i sette eventi del festival itinerante presenteremo tutto il suo opus, dai primi lungometraggi ai pluripremiati documentari, che negli ultimi anni realizza assieme alla regista **Karine de Villers**.

Nel programma che precede il festival, **La storia del premio**, abbiamo avuto come ospite un maestro di sensibilità, il documentarista ceco **Miroslav Janek**, vincitore del premio Darko Bratina nel 2010. Janek ci ha presentato la sua ultima opera, *Normal Autistic Film*, documentario intimista su cinque ragazzi affetti da sindrome di Asperger. Il grande interesse da parte di specialisti e pubblico dimostra l'attualità del tema dell'autismo che caratterizza la società contemporanea e il suo ritmo di vita frenetico: perciò ci impegneremo a presentare il film anche in futuro, al di fuori del programma del festival, sia in Slovenia che in Italia.

Il programma di quest'anno non abbraccia solo l'usuale ambito cinematografico, bensì volge l'attenzione anche verso lo sviluppo attivo di visioni del comune spazio transfrontaliero. A ottobre si è svolto a Gorizia il convegno **Fiducia oltre il confine. La visione di Darko Bratina tra società e politica**, che ha messo in luce l'attualità del pensiero e la portata dell'eredità intellettuale di Darko Bratina. Se quest'evento è stato dedicato soprattutto all'eredità di Darko Bratina in qualità di professore di sociologia presso l'Università di Trieste e al suo indirizzo politico come senatore della Repubblica Italiana, l'incontro pubblico **Visioni per il territorio transfrontaliero comune e la sfida della candidatura a Capitale europea della cultura 2025**, che si terrà a fine novembre a Nova Gorica, sarà incentrato sull'articolazione di nuove visioni del nostro spazio transfrontaliero. Il convegno e gli incontri pubblici sono luoghi in cui s'intreccia una fitta rete di scambi culturali, riflessioni e collaborazioni tra gli abitanti di entrambe le città sul confine.

MATEJA ZORN, responsabile del festival



MOTIVAZIONE

Il Kinoatelje conferisce il *Premio Darko Bratina. Omaggio a una visione* per l'anno 2017 a Mario Brenta, per la sua opera cinematografica, audiovisiva e di formazione. Cineasta di rara essenzialità e rigore, Mario Brenta ci pone di fronte alla realtà come al cospetto di una verità non rivelata, anche se minutamente osservata da un occhio sensibile ma impietoso. La bellezza delle sue opere è la constatazione sottile delle cose, priva di commento, di giudizio, di rumore inopportuno. Notaio del visibile e scienziato dell'insondabile, guarda per comprendere ma anche per comunicare che, nel cinema come nella vita, la realtà è più profonda del nostro sguardo. A una moltitudine di cineasti il suo fare discreto ha schiuso un itinerario di formazione che è stato scuola di vita, piuttosto che di arte.

I PERSONAGGI DI MARIO BRENTA

Il rapporto riccamente problematico con la realtà è lo snodo sul quale, nel cinema di Mario Brenta, si costruisce la relazione profonda tra l'autore e i suoi personaggi. «Ho scelto il cinema – ha detto una volta il regista – per comunicare una realtà vera (quella della vita) utilizzando una realtà immaginaria (quella del film). Per esorcizzare la realtà, in altre parole, con l'illusoria onnipotenza del filmmaker che tesse la trama della storia

e stringe i legami tra i personaggi a suo piacimento. Se il film è capace di creare un'illusione, gli spettatori saranno convinti che è reale». E si tratta di parole nodali per un autore come lui, da sempre portato a soffermarsi su figure che attraversano il mondo con un distacco che è allo stesso tempo ragione e conseguenza del rapporto critico tra loro e la realtà.

Mario Brenta, infatti, si propone al cinema con uno sguardo capace di coniugare l'attenzione quasi antropologica per realtà umane e sociali ben definite e circoscritte con uno spiccato senso della dimensione temporale (intesa come cronologia degli esistenti, ma anche come flusso dell'esistere), nel quale si riflette la necessità di scandagliare la verità più intima dei personaggi che racconta: il senso dell'attesa e la fatalità della sconfitta, la sensibilità rispetto agli eventi e il peso della quotidianità, la ricerca di una via d'uscita e lo smarrimento nel circolo infinito dell'esistere. È nello scarto tra l'osservazione della realtà e la sua elaborazione ideale e spirituale che si colloca il fulcro del cinema di Mario Brenta: nei suoi lavori non è dato trovare una pulsione analitica applicata in maniera immediata allo spazio reale in cui si muovono i personaggi o alla loro psicologia intesa in senso classico, "letterario". E questo è vero anche se spesso nei suoi film la cornice sociale, o quella storica e culturale, può apparire prioritaria rispetto alla funzionalità della messa in scena, quasi definendo per lui un'estetica realistica che però di sicuro non gli appartiene: Mario Brenta è regista che supera sempre la concretezza dei tempi per ritrovarsi a ragionare nella smaterializzazione del tempo, lontano dalla immemore contingenza del presente e aggrappato alla laboriosa confusione della coscienza. Non è un caso, del resto, se il suo percorso artistico e biografico si è intrecciato con quello di Ermanno Olmi, col quale Brenta ha fondato a inizio degli anni '80 la scuola di Ipotesi Cinema, in cui la scansione tra funzione documentativa e funzione narrativa del filmare assumeva connotazioni riccamente critiche, funzionali a un rapporto per così dire partecipato tra osservazione e narrazione, dove la memoria è una "postazione" da cui osservare il presente per ridefinire in chiave umanistica la tensione meccanica della cinepresa.

Già al suo esordio Brenta si proponeva in effetti come un autore in contraddizione rispetto all'apparente distacco documentativo da cui faceva nascere il suo protagonista: ambientato nell'Italia settentrionale dell'industrializzazione forzata, nel pieno dello slancio degli anni Settanta per superare il gap tra passato contadino e modernizzazione, *Vermisat* (1974) è il ritratto di un uomo non conciliato con la storia, un inadatto alla ridefinizione del presente che la società impone al paese. Giunto dall'hinterland in una Milano che ambisce ai grattacieli, quest'uomo che scava nel fango dei navigli in cerca di vermi da vendere ai pescatori, vende il suo sangue e finisce in sanatorio è l'emblema di una condizione di separatezza dall'attualità del tempo che i personaggi



Barnabo delle montagne, 1994

di Mario Brenta vivono come condizione esistenziale di base. Se lo sfondo dell'Italia industrializzata si staglia nettamente nella visione complessiva offerta dal film, Mario Brenta non si lascia prendere mai dalla mera tensione realistica, preferendo soffermarsi sulla dolente inattualità di un uomo che, come fosse materiale di scarto del processo di industrializzazione, resta fuori dal ciclo produttivo per fatalità e convinzione, ovvero per costituzione e storia personale. Il libro esoterico appartenuto allo zio che porta sempre con sé è il corrispettivo irrazionalistico della esangue razionalità documentativa del referto medico redatto su di lui nel sanatorio. Ed è proprio nello scarto tra queste due dimensioni che Mario Brenta colloca la ragione profonda del personaggio e della sua volontà di filmarlo: superando la dizione meramente realistica del suo ruolo sociale quasi paradigmatico, scavalcando quell'«individualismo anarchico, irrazionale e talvolta patologico» che, nelle parole dello stesso regista, definisce il suo mondo, ancora testardamente segnato da «saggezza contadina, feticismo e una sorta di omertà» che è connivenza con le ragioni perdute del tempo arcaico.

Tutte funzioni, queste, in cui si possono riconoscere indubbiamente anche i due fratelli veneziani che in *Robinson in laguna* (1985, realizzato per la Rai attraverso Ipotesi Cinema) si tengono sospesi sulla ritualità insistita di un lavoro nei campi appartenuti ai genitori, su un'isola lagunare veneziana dove, giorno dopo giorno, si recano in barca.



Maicol, 1988

Il loro anacronismo è una sorta di anarchia umanistica, ovvero l'incapacità di accettare le leggi di quel tempo che vorrebbe spingerli fuori dalla Storia e al quale loro oppongono la loro indifferenza. Anche qui Brenta lavora sulla stratificazione di spazi, oggetti, gesti, luce in una dimensione che parte dall'osservazione della quotidianità dei due personaggi e arriva alla loro contemplazione quasi pittorica, in un processo che aggiunge senso al senso e tempo al tempo, aprendo varchi di intrinseca magia nella scansione del quotidiano, inattese tensioni liriche o spirituali che afferiscono a una inopinata (eppure ben tangibile) sfera del narrare.

È quello che accade nell'apparente fenomenologia del quotidiano in cui si definisce il successivo *Maicol* (1988), storia di un duplice smarrimento nella notte di una Milano popolare, dove una madre, distratta dalle sue pene d'amore, smarrisce in metropolitana il figlio di cinque anni, consegnandolo a una notte da favola, tra paura, avventura e incontri strani. Anche qui Brenta scandaglia la trama dell'affabulazione seguendo la divaricazione tra la mera osservazione della realtà quotidiana e l'articolazione di un universo interiore, un mondo immateriale fatto di affetti e difetti, attenzioni e distrazioni, sogni e bisogni che la realtà trasfigura, adatta, tradisce, adotta. Il piccolo Maicol che si ritrova a vagare solo nella notte milanese e, dal lato opposto, la madre che lo cerca cercando al contempo se stessa e i propri fantasmi, sono due figure che scaturiscono

dalla zona d'ombra di una quotidianità che Mario Brenta osserva per far emergere la verità piuttosto che la realtà: «Perché – come dice il regista – credo che nulla come i gesti quotidiani, proprio nella loro piatta ripetitività (apparente per altro), possa conoscere la vera essenza dei personaggi; e delle persone, beninteso».

Lo scarto tra realtà e spazio interiore diventa del resto l'oggetto drammatico stesso del film successivo di Brenta, quel *Barnabo delle montagne* (1994) tratto dal romanzo di Dino Buzzati, col quale il regista giunse in concorso al Festival di Cannes. Il protagonista – un guardaboschi macchiatosi di vigliaccheria (o troppa umanità...) dinnanzi ai bracconieri e destinato a confrontarsi con la sua sconfitta una seconda volta – è un altro degli inadatti di Brenta, iscritti in un fuori tempo che sta tutto nella loro coscienza, nell'intimità di un rapporto esclusivo con il mondo da cui provengono e nel rifiuto testardo e istintivo del mondo verso il quale sarebbero diretti. Il silenzio ammutolito nella sua ieratica timidezza, riflessa nella rarefatta scenografia offerta dai monti, fa di Barnabo l'eroe più plastico del cinema di Mario Brenta, quasi l'emblema del rapporto di separatezza che caratterizza tutte le sue figure, sospese in un equilibrio tra soggettività e spiritualità, tra percezione soggettiva del mondo e rapporto oggettivo con esso.

Un percorso poetico che Mario Brenta riprenderà con straordinaria coerenza anche nella sua successiva fase artistica, quella segnata dalla collaborazione con la filmmaker belga Karine de Villers, assieme alla quale firma tutti i suoi lavori successivi.

MASSIMO CAUSO, critico cinematografico

PAESAGGI DELL'ANIMA

«Per me i luoghi sono fondamentali, arriverei a dire che sono, più delle persone, i motivi ispiratori primi delle mie storie. Può sembrare strano ma quasi mai le mie storie partono dai personaggi, caso mai quasi ne vengono a far parte in quanto fortemente connessi ai luoghi, ne sono una specie di naturale corollario». Mario Brenta parla così nella bella e approfondita intervista fattagli da Giancarlo Giraud e Armando Cavanna per il volume *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*. Sebbene i suoi film di finzione portino nel titolo il nome del personaggio, i paesaggi sono gli elementi principali, non solo sfondo o ambientazione, ma specchio degli umani e motore delle storie, che non si potrebbero collocare che là. I luoghi sono l'anima del cinema di Brenta anche nei documentari, e non a caso compaiono spesso nei titoli di questi ultimi. Il *Delta Park*, l'albergo di Contarina del suo più recente, è in un orizzonte piatto che amplifica la sensazione di limbo che vivono gli immigrati in attesa di permesso di soggiorno, costretti ad aspettare senza far nulla. *Calle de la pietà* indica un indirizzo

preciso, mentre il film ci porta in un movimento continuo, una ricerca inesausta in una Venezia di dettagli e inconsueta.

È però nei tre lungometraggi, significativamente uno per decennio, a marcare il tempo e testimoniare la difficoltà di realizzare un cinema etico e personale senza compromessi, che i luoghi assurgono prepotentemente a protagonisti e diventano personaggi dell'anima. In *Vermisat*, ambientato tra Milano e le campagne circostanti, riflettono lo sradicamento del protagonista Luigi Tagrana. Nella stessa città si svolge nell'arco di 24 ore *Maicol*, in cui il grigiore rende l'indefinitezza e lo smarrimento del piccolo. L'imponenza della montagna (e la vastità della pianura) in *Barnabo* indicano lo schiacciamento e lo scontro con qualcosa di inscalfibile, che sia un destino o un'autorità. I personaggi di Brenta restano in fondo enigmatici, resta un nucleo di non detto, perché sono gli ambienti a legarli, quasi costringerli e tenerli avvinti, mentre il mondo circostante resta spesso fuori campo, suggerito o evocato, mai reso chiaramente. E se è nella realtà che il regista cerca la materia delle sue storie, tutti i film hanno un tratto sognante e sospeso, che li estranea.

Il film d'esordio è la storia di un senza dimora che vive catturando vermi (da qui il nome) nei fossi e li rivende come esche. Un uomo solo, che entra ed esce dagli ospedali e dal carcere, che trova conforto nell'incontro con la prostituta Maria, ma il suo destino di escluso non lo abbandona. Guarito dalla tubercolosi, reduce dal carcere, fermato per vagabondaggio, è un escluso, un reietto rifiutato dai borghesi che cerca riparo nelle capanne, che ha come unico riferimento una prostituta; impossibilitato a raccogliere i vermi, finisce con il vendere il proprio sangue finché anche con questo espediente le cose si concludono male. Gli ambienti sono freddi e poco accoglienti, soprattutto gli ambulatori, l'ospedale e le caserme dei carabinieri che frequenta ripetutamente, luoghi dove è rifiutato o gli rispondono di no: più volte gli chiedono i dati anagrafici, quasi a ricondurlo alle istituzioni e alla sua condizione. È inverno, gli alberi sono spogli e Luigi si trova spesso in ambienti angusti che lo fanno percepire costretto e schiacciato oppure avulso e perso. Un film rigoroso che rivela lo sguardo partecipe e originale del regista e costituisce uno degli esordi italiani più significativi degli anni settanta.

Nel 1988 Brenta torna alla finzione con *Maicol*, storia metropolitana dalla struttura circolare che si svolge da un mattino a quello successivo, ancora nel segno di solitudine e dolore, protagonisti madre single e figlio di cinque anni. Un dramma esistenziale di periferia, sul rapporto complesso tra Maicol, solitario e chiuso nel suo mondo, e Anita, operaia alla ricerca del fidanzato Giulio che la trascura. La sera, non trovando nessuno che si occupi del bambino, lo porta con sé, ma lo perde in metropolitana. E per il piccolo inizia un'odissea notturna. Il film inizia con il protagonista che osserva



Delta Park, 2016

una cimice sul vetro all'esterno della finestra. La prima scena rivela una madre non troppo materna, poco dopo si sente male nella fabbrica tessile in cui lavora. Il regista delinea in fretta la solitudine dell'uno e l'ossessione dell'altra: Anita lo lascia in auto mentre fa la spesa e il figlio reagisce suonando ostinatamente il clacson, nella ricerca di un'attenzione che non può avere. Le tante canzoni sono un sottofondo sonoro ma rappresentano anche l'anima della madre che vorrebbe evadere da quella condizione di vita. Anche in questo caso ci sono ricerche che non portano a nulla e palazzoni anonimi che fanno sentire isolati. I convogli della metropolitana, con i loro rumori, e le stazioni sotterranee che estremizzano la situazione di Maicol, rimasto indietro e solo, capace di andare avanti e indietro a bordo di quel mezzo che incute timore e insieme è l'unico punto di riferimento per trascorrere la nottata.

Barnabo delle montagne è un altro dramma scarno, pittorico, con dialoghi asciutti, che prende avvio nel febbraio 1919. Un giovane guardaboschi si macchia di una colpa nel corso di scontri tra guardie e bracconieri, e viene cacciato. Costretto per un periodo a lavorare in campagna, nelle terre del cugino morto nella guerra mondiale, ritornerà in montagna dove tutto è cambiato. È quasi un film di guerra poco dopo la fine della guerra, come se il conflitto restasse dentro e non ce ne si potesse liberare, ed è, anche un omaggio ai mondi scomparsi della campagna e della montagna. I pa-

esaggi, le Dolomiti maestose e aspre e la vasta pianura del Delta del Po faticosa da lavorare, diventano veri personaggi e parlano la stessa lingua di dolore, espiazione, solitudine, fatica e miseria degli uomini. Barnabo è solo contro tutti, e forse anche contro se stesso, e gli ambienti enfatizzano una condizione esistenziale dalla quale si sente impossibilitato a uscire.

NICOLA FALCINELLA, critico cinematografico

I FILM DOCUMENTARI DI MARIO BRENTA

Se fino a non molto tempo fa occuparsi di ciò che accade ai margini, sociali o creativi, in quella zona grigia definita dalla maggioranza che vive “al centro” come qualcosa di altro e di diverso, era riservato agli esperti o ai personaggi stravaganti, nell’ultimo decennio sembra che l’argomento sia diventato oggetto di un vasto consenso sociale. L’attenzione verso gli “altri” e i “diversi” è d’un tratto diventata qualcosa di “politicalmente corretto”, un atteggiamento diffuso e addirittura gradito, soprattutto nell’ambito del pubblico e della società. Così, per un attimo, è sorta addirittura la speranza che tutto ciò potesse portare a dei cambiamenti sociali più duraturi. Ma ben presto è divenuto chiaro che si trattava di un evento effimero, l’ennesima nuova forma di opportunismo sociale.

Dobbiamo ammettere che anche in noi, che ci riteniamo aperti e curiosi, in cerca di emozioni forti nell’incontro con l’ignoto, è ancora presente un malcelato rapporto paternalistico (anche se forse non del tutto cosciente e voluto) verso tutto ciò che tende ai margini e non fa parte del nostro “centro”, per quanto molto allargato e coscientemente aperto. Proprio per questo ho vissuto il mio incontro con Mario Brenta, questo cineasta italiano straordinariamente “diverso”, come uno schiaffo forte e doloroso al mio spirito cinematografico apparentemente “aperto”. La mia sorpresa alla scoperta di questo filmmaker così eccezionalmente “olmiano” – più avanti spiegherò il perché di questa definizione, che alcuni suoi contemporanei hanno spinto all’estremo, fino a dichiarare che Brenta è più “olmiano” di Ermanno Olmi stesso – è stata così forte e implacabile proprio a causa della mia convinzione superba e paternalistica di conoscere tutti e tutto, da Olmi fino al margine estremo. Non solo: dopo un incontro ravvicinato con Mario Brenta posso dire che nel descriverlo principalmente tramite il paragone con Olmi non gli rendiamo affatto giustizia, nonostante l’indubbia grandezza di Olmi e il rispetto sincero e profondo che Mario nutre verso questo maestro. Seppure nella sua lunga carriera, che dura ormai da quasi mezzo secolo, Brenta abbia girato “solo” tre lungometraggi e poco meno di una dozzina di documentari, attraverso queste opere ci svela una visione d’autore eccezionalmente originale, calibrata, rifinita

e complessa. Certo, Brenta si è formato ed è cresciuto accanto a Ermanno Olmi, al quale lo lega ben più del rapporto tra allievo e maestro venutosi a creare nel processo dell'apprendimento. Questo emerge sia in determinati aspetti del suo approccio alla "prassi" (ad esempio nell'utilizzo costante e quasi esclusivo di attori non professionisti), sia a livello teorico-spirituale (nell'assunzione di determinati interessi tematici, ad esempio l'alienazione che caratterizza la vita nel contesto urbano o la sensibilità incentrata sulla quotidianità delle persone semplici). In ogni caso è impossibile negare che Brenta abbia rielaborato in modo originale gli insegnamenti di Olmi, interiorizzandoli, integrandoli e nobilitandoli. Basta guardare i suoi personaggi: nella loro vitalità diretta e autentica sono fratelli e sorelle dei personaggi di Olmi, mentre la loro chiusura nel silenzio assordante dei propri monologhi interiori è ben lontana dalle figure olmiane. In questa svolta fondamentale per il suo stile, la trasposizione dell'azione (o di ciò che la fa muovere) dal dialogo tra due persone al monologo interiore, Brenta è molto più vicino a Ingmar Bergman che a Olmi. Oserei dire addirittura che aumentando in modo calibrato ed efficace l'intensità del sentire interiore e rappresentando la potenza dei sentimenti dei suoi personaggi, Brenta si avvicina totalmente a Bergman, fino a diventarne suo pari. Tuttavia, mentre possiamo solo supporre che vi sia stato un influsso di Bergman, è indubbio l'influsso di un altro autore: Robert Bresson. Le sue *Notes sur le Cinématographe* sono state spesso definite da Brenta come un «manuale sul fare cinema» a cui ritorna sempre. L'ascetismo delle immagini, così caratteristico del suo stile, e al tempo stesso l'intrecciarsi tra intimità e mondo sociale derivano indubbiamente dal suo incontro con Bresson.

Sono proprio questi elementi chiave del suo linguaggio d'autore che, nonostante la chiara linea di divisione tra le sue opere di fiction e quelle documentarie, rendono impossibile una suddivisione in due poli. I suoi film sembrano delle opere documentaristiche, mentre i documentari inglobano in sé numerosi elementi della fiction. I film hanno l'autenticità e l'elementarità dei documentari, mentre questi ultimi racchiudono in sé la forza narrativa e la tensione drammatica della fiction. Se è difficile distinguere tra un polo e l'altro del suo opus cinematografico, ugualmente difficile è definirne il punto iniziale, quello "di passaggio" e altre categorie formali. Quando Brenta girò il suo primo lungometraggio, il film *Vermisat* (1974), era già un autore piuttosto "maturo" e formato, avendo alle spalle numerose esperienze accumulate come assistente di diversi registi affermati, come cameraman e autore di spot televisivi. Allo stesso tempo è difficile negare che Brenta abbia posto un fondamento alla sua ricerca cinematografica futura con il suo primo documentario, *Effetto Olmi* (1982), con il quale volle raccontare tutta l'unicità del linguaggio cinematografico di Olmi e sottolineare la particolarità del suo approccio alla prassi e la sua importanza nel contesto del cinema



Calle de la Pietà, 2010

italiano coevo. In quest'opera, infatti, emerge per la prima volta la sua caratteristica ricerca della tensione drammatica all'interno di lunghe inquadrature ben studiate e la ricerca di armonie e antagonismo tra la figura umana e l'ambiente in cui è inserita. Una sorta di culmine e allo stesso tempo la conclusione di una tappa è rappresentata da *Robinson in laguna* (1985), splendido omaggio alla laguna di Venezia (che allo spettatore offre una vista inaspettata e piuttosto inusuale di questa splendida città e dell'ambiente naturale circostante) e al tema della solitudine e dell'alienazione dei moderni abitanti dell'ambiente urbano.

Dopo una pausa di un quarto di secolo, Brenta continua il suo viaggio documentaristico, inaugurando allo stesso tempo anche un capitolo completamente nuovo del suo itinerario creativo. Nel 2010, in collaborazione con la regista belga Karine de Villers, gira il documentario "immaginario" *Calle de la Pietà*, una ricostruzione a metà tra fatti storici e immaginazione dell'ultimo giorno di vita di Tiziano Vecellio, il celebre pittore che in quel giorno avrebbe tentato (invano) di finire la sua opera più famosa – la maestosa Pietà. Questo film segna l'inizio di una feconda collaborazione, di una creazione a due dialetticamente complementare, che Brenta "oggi" (più precisamente un anno fa, dopo la prima della loro ultima fatica, il film *Delta Park*), definisce così: «Durante il processo creativo, il nostro rapporto diventa sotto tutti gli aspetti un rapporto

di coppia, nel senso dell'incontro, del confronto e dello scambio di due energie indirizzate verso un fine comune, dialetticamente condiviso. Un cinema fatto in casa, in famiglia, di impianto artigianale, dove si lavora assieme ma anche individualmente in una spontanea e armonica ripartizione dei ruoli.» Non solo: oserei dire che nel loro processo creativo la suddivisione tradizionale, tecnico-formale, dei ruoli e dei compiti non ha alcun significato. Sia per quanto riguarda l'apporto del singolo nella relazione creativa di coppia, sia dal punto di vista delle idee di Brenta sul cinema come strumento espressivo, è molto più interessante la sua semplice tesi secondo cui, nel processo creativo in cui il suo strumento espressivo principale è la telecamera, il suo ruolo è quello di cogliere delle sensazioni attraverso l'inquadratura, mentre il ruolo di Karine, attraverso il montaggio, è di trovarne il senso.

Calle de la Pietà ci svela un altro aspetto della sua (o meglio, della "loro") creazione documentaristica: il momento di riflessione del processo creativo, che viene sviluppato in modo particolare in due opere più tarde, *La Pièce* (2011) e, in modo più approfondito e accentuato, in *Corpo a corpo* (2014). Con entrambi Brenta entra nel mondo del teatro dove, assistendo alla nascita di un'opera teatrale, riflette sulla natura del processo creativo. L'enigmatico e surreale *Corpo a corpo*, in particolare, ci offre molto di più, a iniziare dal finale che porta alla nascita del nuovo.

Lo stesso si può dire anche del suo ultimo documentario, quel *Delta Park* apparentemente neutrale, non allineato e accademicamente distante, che allo spettatore attento alla fine si rivela irrimediabilmente provocante e senza compromessi. Qui l'antagonismo tra il singolo e la società, solo accennato nelle sue opere precedenti, esplode e viene alla luce in modo travolgente. Ma non sotto forma di pamphlet politico, al contrario: attraverso il gioco sottile e per molti appena percettibile delle doppie contestualizzazioni, delle ambiguità monolitiche, della trasparenza nascosta e dello schierarsi a favore dell'umanità e della dignità umana, in modo mai espresso fino in fondo, ma non per questo meno deciso e forte.

DENIS VALIČ, critico cinematografico

UN RICORDO DI DARKO BRATINA

Accade, a volte, di incontrare delle persone che si vedono per la prima volta ma che si ha come la sensazione di conoscere da sempre. Forse però sarebbe più giusto dire «persone con le quali ci si vede per la prima volta ma si ha come la sensazione di conoscersi da sempre». Sì, quel “si” riflessivo è determinante perché non si tratta quasi mai di una sensazione unilaterale bensì di qualcosa di reciproco, di condiviso. E questo è quanto mi pare sia accaduto in occasione del mio primo incontro con Darko Bratina. E’ successo agli inizi degli anni novanta in occasione di una mia breve retrospettiva organizzata dal Kinoatelje di Gorizia, di cui Darko era presidente. Non so perché - me lo chiedo ancora oggi - ho avuto da subito la sensazione di ritrovare un vecchio amico, un amico che forse non vedevo da tempo ma con il quale l’amicizia era rimasta sempre viva. Una sorta di velata complicità che traspariva fin dalle prime parole che ci siamo scambiati, quasi si riprendesse un discorso lasciato in sospeso, ritrovando il piacere delle idee e dei sentimenti condivisi; sensazione che si faceva tanto più certezza quanto meno nel nostro dialogo intervenivano le parole ma, piuttosto, gli sguardi, gli ammiccamenti, i sottintesi, il “non espressamente detto”... Perché tutto questo? Per aver avuto in qualche modo nelle nostre vite un percorso simile, parallelo? Per l’aver intrapreso entrambi gli studi d’ingegneria ed averli poi trascurati per indirizzarsi verso la sociologia, da parte di Darko, o invece, per quanto mi riguarda, verso l’arte e le discipline umanistiche e per esserci dedicati poi con passione all’insegnamento? O ancora, più semplicemente, per motivi astrologico-anagrafici, per esser nati nello stesso anno, sotto lo stesso segno a pochi giorni l’uno dall’altro e anche, tutto sommato, a non molti chilometri di distanza, Darko a Gorizia ed io a Venezia ma con ascendenze italo-austro-slovene da parte di madre? Chissà... senz’altro per l’amore per il cinema, ovviamente: per Darko davanti allo schermo, per me dietro la macchina da presa; ma soprattutto, penso, per il comune interesse, ciascuno nel proprio campo, per quello che possiamo chiamare il valore dell’identità, della diversità - arriverei a dire - pur nell’appartenenza. Per il valore, che Darko ha sempre riconosciuto e difeso anche in campo politico, della dialettica, dello scambio, della ricchezza culturale che le minoranze possono apportare alle culture quantitativamente più dominanti; da parte mia, penso in parallelo, l’attenzione ricorrente al rapporto in chiave esistenziale tra individuo e società, tra uomo e mondo. Un’amicizia, direi, quella con Darko - se mi è concesso il paradosso - di breve durata ma di lunga data. Perché, in fondo, maturata nel tempo attraverso questo parallelismo a distanza, malgrado i nostri pochi incontri effettivi, reali, quasi sempre fortuiti, inaspettati. L’ultimo è stato, ricordo, alla Mostra del Cinema di Venezia, in occasione di una tavola rotonda su cinema e realtà, poco prima della scomparsa di Darko, in cui ci eravamo ritrovati fisicamente (e non solo!) fianco a fianco come relatori, con due interventi non di certo programmati in precedenza ma che, pur nella loro diversità tematica, sembravano per certi aspetti scritti dalla stessa mano. Dell’intervento di Darko, mi avevano una volta di più impressionato la chiarezza, la profondità e l’onestà di pensiero con cui esponeva con semplicità le proprie argomentazioni - qualità già rare allora (e oggi ancor più) tra politici ed intellettuali - e che accompagnava sempre, anche nei momenti più intensi ed accesi, con un sorriso lieve ma aperto e sincero di gioiosa ironica saggezza.

MARIO BRENTA, regista e premiato 2017

MARIO BRENTA (1942)

regista

sceneggiatore

direttore della fotografia

cofondatore d'Ipotesi Cinema

docente

BIOGRAFIA

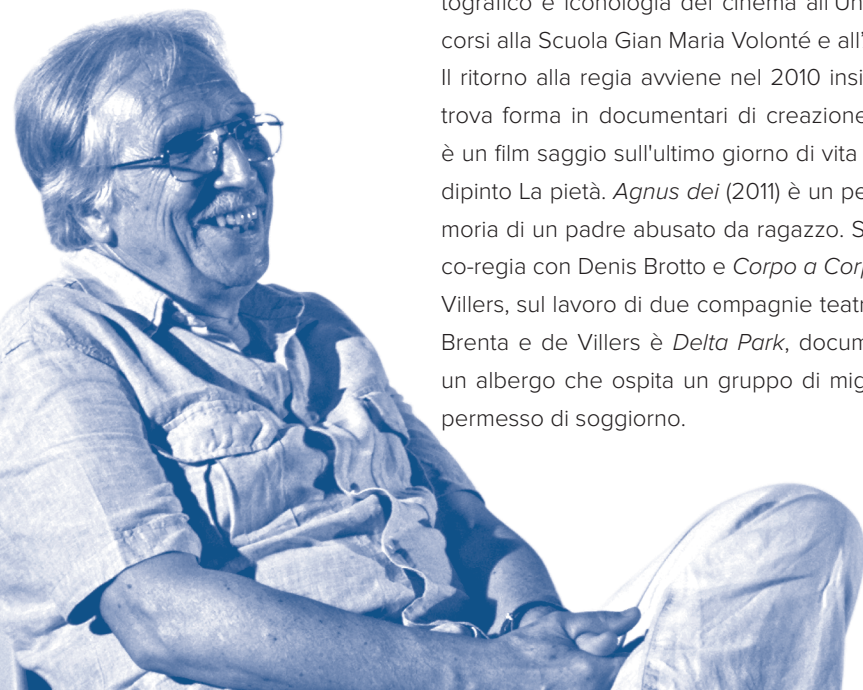
Nato a Venezia, Mario Brenta studia ingegneria e si avvicina giovanissimo al set come assistente di Eriprando Visconti nel 1962 per *Una storia Milanese* prodotto da Ermanno Olmi. Il suo primo lungometraggio è *Vermisat*, che nel 1974 è nella selezione ufficiale della Mostra di Venezia e riceve la Grolla d'oro a St. Vincent e il Premio speciale della giuria al Festival di Valladolid. Il dramma dell'emarginato Luigi, un senza dimora in una Milano frenetica.

Nel 1981 realizza il regista il documentario *Effetto Olmi* durante la lavorazione di *Cammina Cammina*, affrontando l'approccio al cinema e il metodo di lavoro del regista bergamasco. Insieme i due danno vita l'anno successivo alla scuola Ipotesi Cinema. Altri documentari di quel periodo sono *Jamais de la vie!* (1983), presentato al Festival di Cannes, e *Robinson in laguna* (1985), in selezione ufficiale al Festival di Locarno.

Nel 1988 presenta *Maicol* al Festival di Cannes, dove ottiene il premio "Film et Jeunesse" e il premio George Sadoul come miglior film straniero a Parigi. Brenta è in concorso a Cannes nel '94 con *Barnabo delle montagne*, dramma ambientato all'indomani della Prima guerra mondiale e tratto da un racconto di Dino Buzzati; il film otterrà inseguito diversi riconoscimenti tra cui, l'anno successivo, la vittoria al Festival della montagna di Trento.

Successivamente il regista intraprende la strada dell'insegnamento: attualmente è docente di Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico e iconologia del cinema all'Università di Padova e tiene corsi alla Scuola Gian Maria Volonté e all'Act Multimedia di Roma.

Il ritorno alla regia avviene nel 2010 insieme a Karine de Villers e trova forma in documentari di creazione. *Calle de la Pietà* (2010) è un film saggio sull'ultimo giorno di vita del pittore Tiziano e il suo dipinto La pietà. *Agnus dei* (2011) è un percorso a ricostruire la memoria di un padre abusato da ragazzo. Seguono *La pièce* (2011), in co-regia con Denis Brotto e *Corpo a Corpo* (2014), di nuovo con de Villers, sul lavoro di due compagnie teatrali. Il lavoro più recente di Brenta e de Villers è *Delta Park*, documentario d'osservazione in un albergo che ospita un gruppo di migranti africani in attesa del permesso di soggiorno.



FILMOGRAFIA

1974 **Vermisat**

Grolla d'oro come Migliore Opera Prima 1975; Premio Speciale della Giuria al Festival di Valladolid 1975; Lacedo d'Oro al Festival Internazionale el Cinema di Avellino 1975

1982 **Effetto Olmi** documentario

1983 **Jamais de la vie!** documentario

1985 **Robinson in laguna** documentario

Leone d'Oro dell'Assessorato Ecologia e Ambiente Venezia 1985; Targa Cassa di Risparmio per la miglior regia Venezia 1985; Medaglia della Città di Clermont Ferrand 1986

1988 **Maicol**

Premio "Film et Jeunesse" al Festival di Cannes 1988; Premio »George Sadoul« come miglior film straniero 1989; Premio della Confederazione Internazionale del Cinema d'Art et Essai 1988; Medaglia della Città di Montpellier Festival Internazionale di Montpellier 1989

1994 **Barnabo delle montagne**

"Kikito d'Oro" come miglior regista al Gramado Film Festival 1994; Menzione Speciale della Critica al Gramado Film Festival 1994; "Antigone d'oro" al Film Festival del Mediterraneo di Montpellier 1994; "Genziana d'oro" del Festival della Montagna di Trento 1995; Gran Premio al Festival Internazionale della Montagna di Diablerets 1996

2010 **Calle de la Pietà** (co-regia con Karine de Villers) documentario

Premio "Tina Modotti" pere la miglior fotografia Noordelijk Film Festival di Leeuwarden 2012

2011 **Agnus dei** (co-regia con Karine de Villers) documentario

Premio Speciale della Giuria Festival International du Cinéma Méditerranéen di Tétouan 2012; Premio "Billy Wilder" per la miglior regia Noordelijk Film Festival di Leeuwarden 2013

2011 **La pièce** (co-regia con Denis Brotto) documentario

2014 **Corpo a Corpo** (co-regia con Karine de Villers) documentario

Gran premio del Festival Arts&Film di Praga 2014

2015 **Black Light** (co-regia con Karine de Villers) cortometraggio

2016 **Delta Park** (co-regia con Karine de Villers) documentario

Premio miglior sceneggiatura Festival Internazionale di Cinema "San Giò" Verona 2017



VERMISAT

Italia, 1975, bn/colore, 83'

regia Mario Brenta

sceneggiatura Pier Giuseppe Murgia, Mario Brenta

fotografia Dimitri Nicolau

musiche Nicola Piovani

montaggio Sergio Nuti

con Carlo Cabrini (Luigi Tagrana – Vermisat), Maria Monti (Maria), Leila Durante (padrona), Bruno Ciangola (padrone), Orazio Stracuzzi (dottore), Alberto Borzi (infermiere), Bruno Biasibetti (proprietario del negozio)

produzione Eucarpia Film, RAI

Luigi Tagrana è un emarginato, senza fissa dimora, senza lavoro: per vivere raccoglie vermi nei fossati (da qui il soprannome Vermisat), per poi venderli come esche. Entra ed esce dagli ospedali e dal carcere, dove però è un numero, più che una persona. Solo l'incontro con una prostituta, Maria, sola come lui, sembra lenire la solitudine di entrambi. Tuttavia, costretto a cacciare i vermi di notte per paura dei contadini, si ammala di polmonite. Ma poiché non si fida delle medicine dell'ospedale, si fa dimettere e finisce così nelle mani di un ciarlatano, che gli soffia anche Maria. Di nuovo solo, si allontana da Milano, finendo nuovamente in un istituto di cura.



MAICOL

Italia, 1988, colore, 85'

regia Mario Brenta

sceneggiatura Angela Cervi

fotografia Fabrizio Borelli

musiche Roberto Anselmi

montaggio Maurizio Zaccaro

con Simone Tassarolo (Maicol), Sabina Regazzi (Anita), Giovanni Crespi (Giulio), Maria Teresa Oldani (Chica), Monica Saccomandi (agente di polizia), Santo Sariotti

produttrice Cecilia Valmarana

produzione Ipotesi Cinema, Istituto Paolo Valmarana, RAI

Anita fa l'operaia in una fabbrica di Milano. Ha un figlio, Maicol, di cinque anni, ma è troppo impegnata ad occuparsi del suo inaffidabile compagno per preoccuparsi di lui. Una sera, mentre è in metropolitana con il figlio, vede il fidanzato con un'altra donna e scende di corsa dimenticandosi il bambino. Per Maicol incomincia un'odissea notturna ...



BARNABO DELLE MONTAGNE

Italia, 1994, colore, 124'

regia Mario Brenta

sceneggiatura Mario Brenta, Angelo Pasquini, Francesco Alberti, Enrico Soci
(tratto da un romanzo di Dino Buzzati)

fotografia Vincenzo Marano

musiche Stefano Caprioli

montaggio Roberto Missiroli

con Marco Pauletti (Barnabo), Duilio Fontana (Berton), Carlo Caserotti (Molo), Antonio Vecellio (Marden), Angelo Chiesura (Del Colle), Elisa Gasperini (nonna), Alessandra Milan (Ines), Francesca Rita Giovannini (vedova di Toni), Marco Tonin (Dario), Pino Tosca (leader degli emigranti), Alessandro Uccelli (giovane emigrante), Mario Da Pra (ispettore), Gianni Bailo (capitano)

produttore Tommaso Dazzi

produzione Nautilus Film, RAI, Istituto Luce, Les films Number One, T&C Film, S.S.R.

Barnabo è un guardaboschi pieno di paure, contraddizioni e dubbi. Vive la sua esistenza tra le montagne costretto a grandi momenti di solitudine e a un difficile rapporto con il lavoro. Prova a fare il contadino, ma alla fine torna alle origini e alla propria natura di solitario.



ROBINSON IN LAGUNA

Italia, 1985, 16mm, colore, 24'

regia Mario Brenta

fotografia Aldo di Marcantonio

sonoro Franco Borni

montaggio Maurizio Zaccaro

produzione Ipotesi Cinema, RAI

Tutte le mattine, all'alba, da quasi cinquant'anni, Gildo Scarpi attraversa a remi la laguna di Venezia per andare a coltivare la terra in un'isola abbandonata. Se ne sta lì, con i suoi cani; ogni tanto il fratello Luigi lo va a trovare. Spesso, la nebbia li costringe a passare la notte sull'isola. Venezia è lì, a due passi, eppure lontana nella sua confusione di turisti, di vaporetti, di piccioni ...



DELTA PARK

Francia, 2016, colore, 68'

regia Mario Brenta, Karine de Villers

fotografia Mario Brenta

montaggio Karine de Villers

sonoro Céline Bellanger

produzione Film Flamme, Le Polygone étoilé

Questi ragazzi africani si sarebbero potuti ritrovare in un centro di accoglienza, in un campo, in una stazione o per strada, strada; sono finiti invece in un hotel sul Delta del Po, il Delta Park, trasformato in un centro profughi per il tempo necessario a valutare la loro richiesta d'asilo. Nel frattempo condividono la quotidianità con il proprietario della struttura e con, che in cambio di quest'insolita ospitalità riceve dallo Stato 30 euro al giorno per ogni immigrato, uno scambio che ha permesso di rimettere in attività l'albergo.



CORPO A CORPO

Italia/Belgio, 2014, HD, colore, 90'

regia Mario Brenta, Karine de Villers

fotografia Mario Brenta

montaggio Karine de Villers

sonoro Lény Andrieux

produzione Image Création.com, Apapaja, WIP

Dalla scena allo schermo non c'è che lo spessore di una tela. Ma su questa tela bianca molteplici universi s'intrecciano e si giustappongono dando vita ad uno spettacolo cinematografico autonomo, a sé stante, che trae origine, senza bisogno di un testo scritto, dalle improvvisazioni degli attori durante le prove di *Orchidee* di Pippo Delbono. Ed è attraverso il corpo di questi attori dal fisico e dal carattere singolare che il film tocca le corde dell'emozione.



CALLE DE LA PIETÀ

Italia, 2013, digibeta, colore, 59'

regia Mario Brenta, Karine de Villers

fotografia Mario Brenta

montaggio Karine de Villers

sonoro Karine de Villers

produzione Karine de Villers

Calle de la Pietà è la cronaca reale e immaginaria dell'ultimo giorno di vita di Tiziano Vecellio, ventiquattr'ore tra il mattino del 26 agosto 1576 e il mattino successivo, e dell'ultimo suo quadro, la Pietà. Più che un racconto, il film è una riflessione sull'esistenza e sulla funzione dell'arte, che non è altro che il desiderio di cogliere il segreto del mondo, di possederlo ma soprattutto di dominarlo, dominandone il tempo.



EFFETTO OLMI

Italia, 1982, colore, 16 mm, 62'

regia Mario Brenta

fotografia Aldo di Marcantonio,

Eugenio Bentivoglio

montaggio Sergio Nuti

sonoro Franco Borni

produzione Scenario, RAI

Effetto Olmi, realizzato durante la preparazione di *Cammina Cammina...*, cerca di analizzare un metodo di lavoro al di fuori di ogni celebrazione pittoresca dell'apparato cinematografico. Fare un film è, per Olmi, guardare innanzitutto gli uomini e le cose e, nel medesimo tempo, guardare dentro se stessi: confrontare le immagini esterne con quelle che si portano dentro. Un viaggio nell'interiorità che, lungo i sentieri della Toscana, porta alla scoperta e alla reinvenzione dei volti, dei luoghi, degli oggetti. Un vero e proprio «effetto Olmi», se così si può dire, nel senso ottico e magico del termine.

COsa È IPOTESI CINEMA

Ipotesi Cinema è un gruppo di cineasti.

Eterogeneo per età, esperienza, capacità, idee, linguaggio, stile. Omogeneo per anticonformismo, rifiuto del luogo comune, dello stereotipo; per curiosità e rispetto nei confronti della realtà come essa è.

Da questa dialettica tra eterogeneità e omogeneità scaturisce la dinamica formativa di Ipotesi Cinema. Dallo scambio, dal confronto nasce la verifica delle proprie idee e delle proprie esperienze, attraverso un percorso comune.

Ipotesi Cinema è la pratica dell'attività concreta di un collettivo condotta nel rispetto più totale delle singole individualità. Lavoro "in gruppo" e non "lavoro di gruppo".

Ipotesi Cinema è un luogo di incontro e di lavoro. Una struttura centrale assicura il supporto organizzativo e il coordinamento delle attività progettuali. Ma l'anima di ogni iniziativa, di ogni attività, il momento ispiratore di Ipotesi Cinema, rimangono e devono rimanere i gruppi nella loro totale libertà di formulare, discutere, scegliere i loro stessi progetti, gestirli e realizzarli.

In questo punto risiede la sostanziale diversità tra Ipotesi Cinema e l'istituzione scolastica tradizionale.

COME OPERA IPOTESI CINEMA

Nella scuola tradizionale il momento didattico tende ad assicurare un sufficiente livello di istruzione al maggior numero possibile di allievi, a trasmettere un insieme di conoscenze tecniche indispensabili per poi intraprendere un'attività professionale.

Ipotesi Cinema non mira a questo. Mira invece alla scoperta e alla valorizzazione di nuovi talenti attraverso un procedimento altamente selettivo: il percorso reale e pratico che, originandosi dall'idea, perviene alla realizzazione di un'opera. Percorso da compiere all'interno del gruppo non inteso come luogo di sperimentazione chiuso, ma come zona franca nella quale operare per trovare invece all'esterno non solo i mezzi necessari alla realizzazione del progetto ma anche il suo naturale destinatario: il pubblico. Percorso che non si propone come automaticamente garantito a tutti di diritto, ma come opportunità che va conquistata con la validità dell'idea e la qualità della realizzazione.

Si attiva così una sorta di processo di "selezione naturale", con tutto ciò che esso, nel bene e nel male, comporta. Come nella vita, appunto, e non nella scuola.

BREVE STORIA DI IPOTESI CINEMA

Ipotesi Cinema nasce nel 1982 a Bassano del Grappa. Il gruppo originario, animato da un comune desiderio di esprimersi attraverso il cinema, tenta subito di definire una propria identità. Le lunghe riunioni servono a capire se la formazione di un autore cinematografico debba intendersi come un minuzioso apprendistato tecnico, che possa condurre all'esercizio di una professione, o piuttosto un apprendistato di vita attraverso la pratica del cinematografo che consenta di diventare interpreti di una realtà e raccontarla, assumendosi l'impegno e la responsabilità che ciò comporta. Il secondo aspetto diventa il momento fondante di Ipotesi Cinema e si riassume in tre slogan: originalità dell'idea, autenticità dell'espressione, novità nelle strutture e nelle modalità operative.

Sono le premesse di una scuola-non scuola e luogo dove non si impartisce un insegnamento cattedratico, ma dove tutti (giovani e meno giovani, esperti e meno esperti) intraprendono un percorso comune per conoscere e imparare assieme.

La collaborazione al documentario di Ermanno Olmi *Milano 83* è la prima occasione per conoscere il set cinematografico. L'esperienza consente ai partecipanti di costituire o affinare un bagaglio di conoscenze tecniche, mentre il gruppo porta avanti un programma cinematografico-televisivo in 12 puntate di un'ora ciascuna. Il progetto, che vedrà il completamento di sei puntate nel 1985 con il titolo *Di paesi, di città...*, è un osservatorio sulla realtà italiana attraverso la realizzazione di cortometraggi di durata variabile, sia di fiction che documentari. Il programma, diffuso su Rai Uno, non passa inosservato. Il pressoché unanime consenso fa sì che Ipotesi Cinema diventi un luogo insolito e privilegiato, geograficamente e ideologicamente lontano dai luoghi e dai modi della convenzione cinematografica, a cui si guarda con curiosità e interesse. Si passa così (1985-1988) alla realizzazione delle restanti puntate del programma *Di paesi, di città...* senza tralasciare l'apprendimento tecnico, che ancora una volta trova forma nelle collaborazioni ai lavori documentaristici di Toni De Gregorio sulle arti visive e plastiche (Canova, i Remondini, Jacopo Da Ponte) e *Artigiani veneti* di Ermanno Olmi. In questo periodo si rinsalda il rapporto tra Ipotesi Cinema e la Rai: due serie di servizi documentaristici per la trasmissione *Uno mattina*; il documentario sulla resistenza *Così è andata* di Olmi, De Gregorio e Ricci; *Ragazzi a rischio* di Massimo Guglielmi, un film tra documentario e fiction sulla delinquenza minorile. E la collaborazione tecnica per *Lunga vita alla signora!* di Ermanno Olmi, Leone d'argento alla Mostra del Cinema di Venezia. Ipotesi Cinema cresce in popolarità: una selezione dei cortometraggi *Di paesi, di città...* circola con successo in rassegne e festival europei (*Telecomando* di Francesco Alberti vince il Premio del pubblico per il cortometraggio al Festival di Berlino); il gruppo è invitato a far parte del Cilect, organismo che raggruppa a livello

mondiale le scuole di cinema, e del comitato fondatore dell'omologo europeo Geect. Sul finire degli anni '80 c'è il primo lungometraggio di finzione interamente realizzato da Ipotesi Cinema, *Maicol* di Mario Brenta, cui seguono *Qualcosa di Don Orione* di Marcello Siena (Premio David di Donatello) e *L'attesa* di Fabrizio Borelli. In campo documentaristico: *La terra* di De Gregorio, Bisatti e Zaccaria sull'agricoltura verso il concludersi del millennio, *La valle* di Rodolfo Bisatti e *Quasi un anno* di Giorgio Diritti entrambi di argomento biografico. Viene realizzata la terza serie di *Di paesi, di città...* (il cortometraggio *Francesco* di Angelo Casto concorre all'Oscar riservato ai film delle scuole di cinema) ma l'avvenimento saliente, che imprime una svolta nell'attività di Ipotesi Cinema, è la costituzione della *Postazione per la memoria*. Ispirata a un'indagine e raccolta di materiali audiovisivi sul rapporto giovani-lavoro condotta da Alberto Bordignon, Roberto Filippin e Enrico Gramatica, la *Postazione* si costituisce come ri-considerazione del rapporto tra autore e mondo in cui vive e opera, tra la realtà e i mezzi della sua rappresentazione. Un archivio della memoria dell'oggi che possa essere una testimonianza dell'esistente e punto di partenza per nuovi e più originali percorsi narrativi. Sul finire del 1992, in occasione del convegno del decennale tenutosi a Bassano del Grappa, i presenti concordano sull'esperienza della *Postazione per la Memoria* come una delle più nuove e interessanti proposte formative nell'ambito delle scuole di cinema europee. Per ampliarne la portata, si pensa a proseguirla con opere più marcatamente narrative e si arriva a due insoliti lavori di carattere documentario: *La Sabbia del Tempo* di Rodolfo Bisatti e *Camuni* di Rodolfo Bisatti e Maurizio Pasetti. Dopo la metà degli anni '90, Ipotesi Cinema si ridefinisce su due linee: la formazione di persone interessate a indagare la realtà secondo metodologie e contenuti non omologati; la produzione intesa come strumento per consentire ai progetti meritevoli di far strada nel processo di attivazione e reperimento di fondi in cui gli stessi autori sono produttori delle opere.

Tra il 1997 e il 2000, sono prodotti alcuni lungometraggi di finzione che trovano il naturale sbocco nel circuito cinematografico tradizionale e riconoscimenti in festival italiani ed europei: *Domani* di Giulio Ciarambino, *Case* di Rodolfo Bisatti, *Non ho la testa* di Michele Lanubile, *Tre storie* di Roberto Sanpietro e Piergiorgio Gay, *Il denaro* in *Alfabeta italiano* di Alberto Rondalli, *Guarda il cielo* di Piergiorgio Gay e *Derviscio* di Alberto Rondalli.

Nel 1998, con il sostegno di Rai Uno, si realizzano 12 cortometraggi sul tema del lavoro, originali "letture" della società italiana.

Nell'ottobre 2001 il gruppo della Val d'Aosta organizza a St. Vincent il convegno *Cercando il cinema*, a seguito del quale Le Mani di Recco pubblica il volume *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema* a cura di Elisa Allegretti e Giancarlo Giraud) che

ne raccoglie gli interventi, oltre a interviste con diversi animatori di IC.

Ipotesi Cinema rinasce nel 2003 come momento complementare alla tradizionale formazione universitaria, e parte Ipotesi Cinema Formazione a Bologna, sede storica del Dams e della Cineteca.

Il metodo della scuola prevede un laboratorio collettivo, nel quale tutti partecipano alle attività di sceneggiatura, regia, ripresa e montaggio. I maestri non trasmettono nozioni, ma esperienza attraverso lo svolgersi dell'attività. L'obiettivo è diventare autori e non semplici professionisti. Ermanno Olmi ne parla come di un'osteria o di una bottega d'arte, nella quale si apprende facendo, nella dimensione di colloquio, di scambio di idee ed energie creative.

Nel 2004 la scuola e la Cineteca, in collaborazione con Rai 3, producono *Osolemio – Autoritratto italiano*, un progetto di Ermanno Olmi curato da Mario Brenta e realizzato da 26 giovani della scuola come montaggio dei filmati realizzati durante il laboratorio. La nascita della Società Ipotesi Cinema intensifica l'attività nel campo produttivo con i documentari di Ermanno Olmi: *Jannis Kounellis* (2006), *TerraMadre* (2008-2009) e *Rupi del Vino* (2009-2010). Significativo è *Come voglio che sia il mio futuro?* di Maurizio Zaccaro, presentato alla Mostra di Venezia 2012. Un progetto sviluppato da Zaccaro e Olmi con gli allievi degli ultimi cinque anni del laboratorio: centinaia di interviste realizzate in giro per l'Italia diventano uno spaccato di speranze, timori e delusioni. Ancora *Attese* (2005) e *Fisionomie* (2005) di autori vari, *Amelia* (2007) e *Tutte le barche a terra* (2009) di Chiara Idrusa Scrimieri, *Le cose belle* (2014) di Agostino Ferrente e Giovanni Piperno e *Comm'è bella 'a muntagna stanotte* (2013) di Fabrizio Cattani. Tra i lungometraggi: *Il Giorno del Falco* (2003) di Rodolfo Bisatti (Giornate degli autori a Venezia 2003) e la commedia di Rocco Papaleo *Basilicata Coast to Coast* (2011), che vince i David di Donatello come miglior opera prima e e per miglior colonna sonora, ottenendo anche la nomination per il miglior produttore. Nel 2012 coproduce *Maternity Blues* di Fabrizio Cattani, che partecipa alla Mostra di Venezia 2011, vince il Globo d'oro come film da non dimenticare e per la miglior attrice rivelazione (anche Nastro d'argento). Nel 2014 *Torneranno i prati* segna il ritorno al cinema di finzione di Ermanno Olmi, mentre la produzione più recente è *Una questione privata* (2017) di Paolo e Vittorio Taviani.

a cura di **NICOLA FALCINELLA**



OSOLEMIO – AUTORITRATTO ITALIANO

Italia, 2014, betacam SP, colore, 53'

regia Ipotesi Cinema, Ermanno Olmi (mentore)

scenografia Sara Bertuzzi, Ipotesi Cinema

fotografia Ipotesi Cinema

montaggio Ipotesi Cinema, Paolo Cottignola

produzione Ipotesi Cinema, Cineteca del Comune di Bologna, RAI 3

Questo film è un documento sulla realtà italiana di oggi restituita attraverso un'opera di montaggio condotta collettivamente: si è partiti dallo smembramento delle diverse Postazioni per la memoria realizzate dai singoli componenti del Gruppo Ipotesi Cinema, per ricomporle poi in un unico testo cinematografico. Un testo che attraverso i molti sguardi mira a un'organicità di discorso/riflessione sul proprio rapporto con l'esistente, colto nell'immediatezza del suo divenire grazie ad un'osservazione che possa avere come unici, veri »pre-giudizi« l'originalità dell'idea, l'autenticità dell'espressione, l'intensità dell'emozione.

MASTERCLASS MARIO BRENTA

Palazzo del cinema - Hiša filma

Gorica/Gorizia, 29 novembre 2017

PROGRAMMA

9.00 **Registrazione**

9.15 **Benvenuto e breve presentazione del festival**

Mateja Zorn, responsabile del festival

9.30 **Presentazione del premiato Mario Brenta**

Nicola Falcinella, critico cinematografico

a seguire la proiezione del film

ROBINSON IN LAGUNA, 1985, 24'

10.30 **Lezione 1 Film oggi**

Mario Brenta, docente e regista

11.30-11.45 pausa caffè

a seguire la proiezione del film

OSOLEMIO – AUTORITRATTO ITALIANO, Ipotesi Cinema, 2004, 53'

13.00 - 14.00 pausa pranzo

14.00 **Lezione 2 Iconografia del linguaggio cinematografico nel film Barnabo delle montagne**

Mario Brenta, docente e regista

15.00 **Il film documentario e la**

collaborazione con Karine de Villers

Denis Valič, critico cinematografico

a seguire la proiezione del film

DELTA PARK, 2016, 68'

Il masterclass è rivolto a studenti di discipline cinematografici e umanistici, ricercatori, professionisti e cinefili e si terrà in inglese.

Partecipazione gratuita, per l'iscrizione scrivere all'indirizzo press@kinoatelje

PROGRAMMA D'ACCOMPAGNAMENTO

La storia del premio

Fiducia oltre il confine. La visione di Darko Bratina tra società e politica

Visioni per il territorio transfrontaliero comune



LA STORIA DEL PREMIO 2017: MIROSLAV JANEK

Come da tradizione, il programma del *Premio Darko Bratina. Omaggio a una visione* è stato preceduto da un'anteprima della nuova edizione. Si tratta de "La storia del premio", iniziativa volta a "ritrovare" un autore che abbia già ottenuto il riconoscimento dedicato a Darko Bratina negli anni passati. La scelta nel 2017 è caduta sul documentarista ceco Miroslav Janek, premiato nel 2010, che è stato in nostra compagnia lungo una due giorni transfrontaliera: giovedì 9 novembre, al Palazzo del Cinema di Gorizia e venerdì 10 novembre, la mattina al Ginnasio di Nova Gorica e in serata all'Istituto per la cultura slovena di San Pietro al Natisone. In tutte e tre le occasioni, Janek ha presentato il suo ultimo lavoro, il documentario *Normal autistic film*.

NORMAL AUTISTIC FILM DI MIROSLAV JANEK

La sindrome di Asperger (come l'intero spettro autistico a cui essa appartiene) è un argomento di grande attualità, capace di esercitare un enorme fascino mediatico e contemporaneamente di generare fantasiose teorie riguardo a una sua presunta diffusione "epidmica". L'apparente esplosione di diagnosi degli ultimi anni non è un evento misterioso e minaccioso, ma è l'effetto di migliori e più precise conoscenze scientifiche, capaci di individuare gli aspie prima e meglio di quanto non accades-



Normal Autistic Film, 2016

se nell'immediato passato. Come ha osservato la psicologa dello sviluppo Uta Frith, l'autismo, in tutte le sue sfumature, ha sempre accompagnato l'evoluzione umana e continuerà a farlo; dunque, cercare di conoscerlo senza paura significa conoscere con maggiore precisione anche ciò che impropriamente chiamiamo "normalità".

Dedicando il suo documentario alla vita quotidiana di cinque ragazzi Asperger, Janek Miroslav mostra la normalità implicita nel loro essere neurodiversi. Il suo punto di vista è quello di un osservatore mosso da sincera partecipazione e il suo atteggiamento, oggettivo ma non solenne e distaccato, aiuta gli spettatori a considerare il mondo circostante e le sue regole in un modo che è sì diverso ma non meno valido. Di fronte a un titolo come *Normal Autistic Film* gli spettatori neurotipici si soffermeranno, con interesse o con apprensione, sull'aggettivo "autistic"; mentre gli spettatori neurodiversi saranno sollevati dall'aggettivo "normal" che allontana l'ombra di termini impropri come "malattia" e "patologia". Janek non mostra le difficoltà dell'essere Asperger solo dal punto di vista delle persone non autistiche coinvolte (chiunque esse siano: genitori, educatori, specialisti), ma privilegia il punto di vista intimo, personale e ricco di sfumature di chi è nato Asperger e tale resterà per tutta la vita.

Questa vita potrà essere agevolata da una diagnosi precoce e da un contesto familiare e sociale comprensivo, ma potrà essere così dura da spingere a desiderare la

morte, soprattutto quando viene enfatizzata l'incapacità di agire in quell'unico e solo modo concepito dalle convenzioni sociali. La diversità si concretizza nel raggiungere i traguardi scolastici, professionali e sociali in tempi diversi dai coetanei o in un modo che appare imprevedibile se osservato da un punto di vista neurotipico. Gli Asperger sono sempre troppo o troppo poco rispetto alla media: troppo diretti, poco disinvolti, troppo abili nel compiere le azioni considerate difficili ma troppo goffi nei gesti semplici, troppo logorroici o troppo silenziosi. Non sempre riescono a comunicare in modo efficace il loro agire e a spiegare le proprie difficoltà o la logica, rigida ma non insensata, che sottende alle loro azioni. Janek fornisce diversi e illuminanti esempi che mostrano le similitudini tra i cinque ragazzi ma soprattutto i loro diversi caratteri, i diversi contesti in cui sono cresciuti, la diversa attitudine verso la vita, il mondo dei neurotipici e l'Asperger. Perché quello che si dimentica spesso, incontrando un Asperger, è che si sta incontrando una persona unica e non una categoria psichiatrica monoliticamente uguale a se stessa. Tuttavia la tentazione a semplificare, a usare un tono condiscendente o a porre le persone Asperger fuori dalla realtà e in un'eterna infanzia (gli autistici restano sempre bambini: della luna, delle fate) è forte ma è anche la strategia comunicativa più inutile e pigra. Questa strategia è rifiutata da Janek tanto quanto è invece amata da una società che si dichiara inclusiva ma che presto si stanca della fatica implicita nell'inclusione. Ed è qui che si consuma la frattura riassunta nelle parole della diciassettenne Majda: «Per la società sono disabile. Per me è la società a essere disabile. Io e la società siamo disabili l'una per l'altra».

Forse il segreto per trovare un punto d'incontro sta nel talento di Marjamka e nelle aspirazioni del fratello Ahmed. Se la prima si riconosce la capacità di disegnare, usare il computer ma, soprattutto rompere inavvertitamente le cose che le capitano in mano, il secondo aspira a far parte di una squadra di demolitori, di quelli che demoliscono gli edifici vecchi per poi costruirne di nuovi. *Normal Autistic Film* può allora essere la dinamite che spazza via pregiudizi, miti e paure, le testimonianze di Ahmed, Denis, Luckas, Majda e Marjamka gli strumenti per costruire una nuova comunicazione e una diversa consapevolezza.

ANNA ANTONINI, psicoterapeuta e esperta di cinema



FIDUCIA OLTRE IL CONFINE. LA VISIONE DI DARKO BRATINA TRA SOCIETÀ E POLITICA

Convegno

DARKO BRATINA (1942-1977)

Un evento speciale per i 40 anni del Kinoatelje e i 75 anni dalla nascita di Darko Bratina si è svolto il 20 ottobre 2017 presso il Palazzo del Cinema – Hiša filma di Gorizia. L'intersezione dei suoi molteplici interessi e l'impronta che Darko Bratina ha lasciato nei vari ambiti in cui ha operato sono state affrontate e discusse da quanti sono stati suoi colleghi, amici e compagni di percorso in diversi ambiti, per riprendere quanto del suo pensiero è ancora vivo, stimolante ed attuale, e può rappresentare una prospettiva per il futuro, sia al livello locale che a quello più ampio che guarda oltre il confine.

*Al convegno hanno partecipato: **Cristiano Degano** (presidente dell'Ordine dei Giornalisti FVG), **Rodolfo Ziberna** (sindaco del Comune di Gorizia), **Matej Arčon** (sindaco del Comune di Nova Gorica), **Roberta Demartin** (presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia), **Loredana Panariti** (assessore regionale al lavoro, formazione, istruzione, ricerca e università), **Davorin Devetak** (socio fondatore del Kinoatelje, operatore culturale), **Tamara Blažina** (deputata della Repubblica Italiana), **Giorgio Brandolin** (deputato della Repubblica Italiana), **Francesco Russo** (senatore della Repubblica Italiana), **Miloš Budin** (già sottosegretario di Governo), **Bruno Tellia** (sociologo), **Miran Komac** (politologo), **Daniele Ungaro** (sociologo), **Milan Bufon** (geografo sociale), **Maria Cristina Novelli Quadrifoglio** (sociologa), **Igor Devetak** (giornalista), **Majda Bratina** (Kinoatelje), **Aleš Doktorič** (Kinoatelje).*

Le conclusioni del simposio

Mentre c'era la pausa caffè sono rimasto qui per tratteggiare delle conclusioni; mi sono però soffermato, alla fine, sulle immagini che passavano sullo schermo. Valeva la pena di fermarsi a guardare queste immagini proiettate, perché danno l'idea delle dimensioni che Darko Bratina viveva, delle personalità che frequentava – che spesso frequentava qui a Gorizia – e poi perché ci ricordano che amava avere intorno a sé i giovani.

Credo che per lui circondarsi di giovani fosse prima di tutto una necessità: perché il pensiero di Darko Bratina allora era giovane, e lo sarebbe anche oggi, poiché era prepotentemente proiettato nel futuro. Puntare sui giovani per Darko significava volgere lo sguardo dal passato, dalla ghettizzazione, verso il futuro, verso il superamento di un isolamento mortificante che Gorizia e l'Isonzo vivevano a causa del confine, delle dinamiche frustranti del vivere il confine e anche del vivere all'interno di una minoranza asfittica ed asfissiante.

Puntare sui giovani significava inoltre attrezzarli con una riflessione innovativa, con un metodo fondato sul dialogo, sulla persuasione, affinché possano passare all'azione. Perciò Darko Bratina è stato per molti un maestro – lo potranno testimoniare le persone in questa sala – e ha cambiato più di una vita. Venti-trent'anni fa, dicevamo, egli aveva in mente ciò che è oggi la realtà; dunque oggi Darko sarebbe proiettato nei prossimi vent'anni, perché per lui ciò che oggi viviamo sarebbe il passato. Continuerebbe a preparare ciò che sarà tra vent'anni e, ne sono certo, continuerebbe a circondarsi di giovani. Vogliamo essere eredi di Darko Bratina? È semplice: puntiamo e investiamo sui giovani.

Faccio il mestiere di giornalista, e mi trovo a leggere e rileggere il testo che avete nelle cartelle, quello tratto dal territorio, dell'86, che finisce con una frase meravigliosa, forse la più ispirante, che dice: "La normalità è un privilegio". Normalità per Darko Bratina significava essere insieme Sloveni e Italiani, gli uni accanto agli altri, permettere di esprimere appieno la propria identità. Significava aggiungere qualcosa a tutti, rendendo così tutti in qualche modo più ricchi. Significava trovarci a casa qui, sulla frontiera, come anche a Milano e a Ljubljana, senza handicap di sorta. E concludeva: la cosa non è difficile, semmai è affascinante.

È vero, ha lasciato scritto ben poco. Ma quello che abbiamo di Darko continua ad ispirarci. Possiamo fare un grande dono, oggi, a noi e a chi verrà: andiamo via da qui con l'impegno di realizzare un'antologia degli scritti di Darko. Magari scopriremo che poi non sono proprio pochi, questi scritti: che sono sparsi ma non sono pochi, ma soprattutto che continuano ad essere fecondi. La memoria di Darko Bratina giova e gioverebbe anche oggi: molto di ciò che diceva reclama ancora di essere realizzato.

IGOR DEVETAK, giornalista



VISIONI PER IL TERRITORIO TRANSFRONTALIERO COMUNE

Incontro pubblico

Su iniziativa del comitato di programmazione diretto dalla dott.ssa Neda Rusjan Bric, responsabile dei preparativi per la candidatura della città di Nova Gorica a Capitale europea della cultura 2025, nell'ambito del festival monografico Premio Darko Bratina. Omaggio a una visione, si svolgerà un incontro di presentazione dei principi base della candidatura per tale progetto europeo. I relatori ospiti si concentreranno soprattutto sull'ideazione e sulla identificazione delle opportunità create dalla realizzazione di visioni transfrontaliere congiunte.

A seguire l'incontro una performance di **live-storytelling GO** di **Giorgio Pacorig** e **Cosimo Miorelli**. GO è dedicato e ispirato ai territori di Nova Gorica - Gorizia. Il racconto, a cavallo tra sogno e realtà, mescola passato e futuro, una memoria ricca ma a tratti difficile con le prospettive che si spalancano nell'Europa senza confini per una terra forte della propria multiculturalità e di una posizione strategica. La linea del racconto emerge dal dialogo tra i dipinti digitali, realizzati in tempo reale da Cosimo Miorelli, e le musiche eseguite da Giorgio Pacorig. Atmosfere e figure nascono e si dissolvono in un flusso ininterrotto, diretto e animato dalla musica e capace di trasportare lo spettatore in un mondo immaginifico e simbolico.

2017
NAGRADA/PREMIO

DARKO BRATINA POKLON VIZIJI OMAGGIO A UNA VISIONE

MONOGRAFSKI FILMSKI FESTIVAL
FESTIVAL MONOGRAFICO



24/11 LJUBLJANA

SLOVENSKA KINOTEKA

19:00

MAICOL, 1988, 80'

21:15

EFFETTO OLMI

/UČINEK OLMI, 1982, 62'

25/11 IZOLA

ART KINO ODEON

19:00

ET(h)NOS ANCHE NOI.

TUDI MI, 2004, 38'

(r: Boris Palčič)

20:30

BÀRNABO DELLE

MONTAGNE

/GORJAN BÀRNABO,

1994, 124'

26/11 ŠPETER SLOVENOV

ISK

20:00

BÀRNABO DELLE

MONTAGNE / GORJAN

BÀRNABO, 1994, 124'

FESTIVAL SO PODPRLI /CON IL CONTRIBUTO DI



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA



SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE



PALAZZO DEL CINEMA GORIZIA
HIŠA FILMA GORICA



MESTNA OBČINA NOVA GORICA

mario brenta

27/11
NOVA GORICA

KULTURNI DOM

11:00

DELTA PARK,

2016, 68'

UDINE

CINEMA VISIONARIO

20:00

CORPO A CORPO

/TELO NA TELO,

2014, 90'

28/11
NOVA GORICA

KULTURNI DOM

10:00-15:00

VIZIJE SKUPNEGA

ČEZMEJNEGA

PROSTORA

/VISIONI DEL

TERRITORIO

TRANSFRONTALIERO

SIMPOZIJ /CONVEGNO

29/11
GORIZIA

PALAZZO DEL CINEMA

9:00-17:00

MASTERCLASS

MARIO BRENTA

20:00

SLAVNOSTNI VEČER

/SERATA D'ONORE

VERMISAT

/ČRVOBER, 1975, 83'

30/11
TRIESTE

TEATRO MIELA

19:00

CALLE DE LA PIETÀ

/ULICA PIETÀ, 2010, 59'

20:00

DELTA PARK, 2016, 68'

V SODELOVANJU Z /IN COLLABORAZIONE CON:

LJUBLJANA: SLOVENSKA KINOTEKA | NOVA GORICA: KULTURNI DOM NOVA GORICA | GORIZIA/GORICA: PALAZZO DEL CINEMA /HIŠA FILMA, DAMS CINEMA - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE, AKADEMIJA UMETNOSTI UNIVERZE V NOVI GORICI, UNIVERSITÀ DI TRIESTE - SCIENCE POLITICE E DIPLOMATICE, UNIVERZA NA PRIMORSKEM - FAKULTETA ZA HUMANISTIČNE ŠTUDIJE, NŠK-TRGOVSKI DOM, SLORI, ZVEZA SLOVENSkih KULTURNIH DRUŠTEV | SAN PIETRO AL NATISONE/ŠPETER SLOVENOV: ISK, SMO - KRAJINSKI PRIPOVEDNI MUZEJ | ISOLA/ISOLA: ZAVOD OTOK, CENTER ZA KULTURO, ŠPORT IN PRIREDITVE ISOLA | TRIESTE/TRST: CASA DEL CINEMA TRIESTE, BONAWENTURA SOC. COOP, ASSOCIAZIONE ANNO UNO | UDINE/VIDEM: CENTRO ESPRESSIONI CINEMATOGRAFICHE UDINE

ZAHVALA /SI RINGRAZIA:

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA-CINETECA NAZIONALE | FUORI ORARIO | CSS TEATRO STABILE DI INNOVAZIONE DEL FVG | TRANSMEDIA | SKUPNOST ITALJANOV »SANTORIO SANTORIO« KOPER /COMUNITÀ DEGLI ITALIANI »SANTORIO SANTORIO« CAPODISTRIA | ISIG - ISTITUTO DI SOCIOLOGIA INTERNAZIONALE DI GORIZIA

