



**HAL**  
open science

## Abecedario Laterale: Incontro con gli autori del Laterale Film Festival 2019

Arianna Lodeserto, Mario Blaconà, Martina Mele

### ► To cite this version:

Arianna Lodeserto, Mario Blaconà, Martina Mele. Abecedario Laterale: Incontro con gli autori del Laterale Film Festival 2019. Lo Specchio scuro, 2019. hal-02306420

**HAL Id: hal-02306420**

**<https://hal.science/hal-02306420>**

Submitted on 13 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Abecedario Laterale: Incontro con gli autori del Laterale Film Festival 2019

a cura di [Mario Blaconà](#), [Martina Mele](#)

Sulla scorta dell' *Abécédaire* di Gilles Deleuze, abbiamo sottoposto ai registi in concorso al Laterale Film Festival 2019 (7-9 giugno a Cosenza) alcune parole attraverso cui spiegare il proprio modo di concepire il cinema e di vedere il mondo.

## **STORIA E COMUNITÀ** **di Arianna Lodeserto**

Il 15 novembre 1970 gli sbaraccati del Borghetto Latino occupano Via Cavour, che è come dire Roma-centro. Piazzano le tende tra le cinquecento e la strada, per dar riparo a letti, sdraie, poltrone, tavoli da pranzo e da gioco, radio carte valigie e scope. Un'occupante signorina si sottrae alle videocamere grazie a un Diabolik, un'altra fa l'uncinetto. Un occupante signorino – tutto appuntito – si sistema la giacchetta uscendo fuori dalla casatenda. (Forse ha un appuntamento). Di notte gli stessi occupano l'Hotel Londra, da tempo sfitto.

Il 26 agosto 2017 gli sgomberati di Piazza Indipendenza e d'altrove sfilano in corteo dall'Esquilino. Da via Cavour a via dei Fori Imperiali, fino alle Domus Romane. Rimaniamo qui, diciamo, finché la Prefetta non sarà tornata dalle sue belle ferie. Poi piano piano, pare che ce ne andiamo. Ma non ce ne andiamo. “La lotta per la casa non ha confini”, era scritto su uno striscione, né geografici, né storici.

Nel passato romano dagli anni '40 in poi ma che poteva anche essere prima (chi può sapere chi fu “il primo” ad occupare un'abitazione? Del resto ne avrebbe il diritto, chiunque non abbia un tetto), le contraddizioni esplodevano in bianco e nero poco fulgido: sguardo curvo di un borghese che tira ciottoli al nulla in anonima radura urbana, occhi sfacciati di una bambina sotto le tende di Via Cavour (mani su un volantino), due colti signori del Sud paiono emigrati come individui (non come massa), Gerry vaga imperante tra biodiverse periferie, i vagabondi fluviali sembra vogliano andare, i fabbricastrade di San Basilio vogliono poter restare. Non si dorme in privato. Si vaga vigili in città incomprensibili, planimetrie che nun' se capiscono – dicono – albe senz'atetto che si ripetono.

Le case che eravamo è breve storia di quello che manca, “questa storia della casa” che hai come un chiodo fisso in testa nomade. Un materiale si mette in mostra, tanti anni di storia rappresa che riguardavano tutti.

Ciò non implica, ovviamente, che ciò che si vede sia conforme a ciò che si dice, o che una cosa debba realizzarsi, rendersi visibile nell'altra. Se l'immagine, per essere storica, deve mostrare la sua dialettica, l'archivio dovrà farsi (ancora) disgiuntivo. In esso le forme eterogenee del visibile e dell'enunciabile “s'insinuano l'una nell'altra come in una battaglia”.

Se il cinema è “la mediazione più corta”, non basta, infatti, fidarsi dell'immagine, per quanto invadente e riproducibile essa sia. Se è corta e ancor di più se è cortissima, nella sua brevità vanno inserite le crepe del tempo, lo spessore tanto quanto la quiete delle sue ragioni sonore.

Da tali immagini e suoni abbiamo imparato che la storia del diritto mancato all'abitare non è esattamente cronologica (la sua origine è dispersa tanto quanto la sua fine, o il suo dannato ricominciare), e che essa è continua, non soltanto incompiuta. Abbiamo anche imparato che si grida e si lotta ogni anno in cui si debba, nel '61 e nel '74, nel '72 e nel '48,

nel '56 e nel '63, nel 2018. (Non soltanto tra le cornici di quell'immagine-schermo detta Millenovecentosessantotto).

Una famiglia non siamo, una comune vogliamo, abbiamo diritto ad una stanza singola e ad un bagno: optiamo, dunque, per la comunità alloggio. Così affermano le anziane occupanti del Rione Monti del 1976, ritratte da Ugo Gregoretti in *Dentro Roma*. Si preoccupano allora di “reperire un ambiente adatto”, anche “con l'aiuto dei giovani”, perché certo altrimenti nessuno andrà a offrir loro niente, almeno non spontaneamente.

Tanti esempi e tante tonalità di quel vivere in comune e di quell'auto-organizzazione spesso narrato ed elogiato come parte integrante delle forme di vita di borgata (e in generale dei “quartieri popolari”) sono visibili nei film d'archivio qui sezionati e rimontati. Ma è certo anche vero (come scrivono gli storici), che le borgate romane – prima “laboratori rivoluzionari” – hanno poi lentamente e drammaticamente perduto quel “senso di comunità”, per numerose ragioni evidentemente storiche.

La comunità pareva un tempo coincidere con il *quartiere*, ma forse quel quartiere che “ti fa giusto” (come dicono i documentari sul Tufello) è stato oggi completamente assorbito dal quartiere-brand per passeggiate neoturistiche, per quanto tra sconfinati murales anticapitalisti? C'è ancora qualcosa in quella “categoria-feticcio” cara agli urbanisti (come scrivono gli storici dell'urbanismo)? È ancora possibile (e auspicabile) un ideale comunitario all'epoca della forma di locazione quasi unica detta Airbnb, in cui il singolo mette a profitto la piccola eredità privata contribuendo sempre col sorriso (quello di aver “aperto la casa agli ospiti” e dell'aver “fatto del suo spazio un'esperienza”) alla gentrification e all'innalzamento del caro-vita di tutto il suo (sempre più suo) quartiere, piuttosto che coordinando la comune auto-riduzione delle bollette e del fitto, o semplicemente non esasperando a più non posso l'andamento di quell'affitto-medio così alto da aver tagliato già fuori (dal centro e dai margini) il cittadino, diciamo così, “comune”?



*The Day Before Tomorrow* – di Andreas Petrakis



**CASA E SOLITUDINE**

Pensando alla casa e alla solitudine nel mio film, vorrei evocare l'esilio, non nel suo significato letterario, che è una condizione politica, ma in senso metaforico, essere auto-esiliati: la scelta di prendere una distanza, di vivere come un esiliato, per ridefinire la propria identità.

Fin dalla preparazione di questo film ho avuto l'invisibilità di entrambi i personaggi principali, come due satelliti che orbitano attorno a una realtà, che in qualche modo non sono in grado di abitare integralmente. Due estranei si allontanano lentamente l'uno dall'altro e dal mondo in cui vivono.

Per creare questo sentimento di alienazione e distacco, il film adotta contemporaneamente due diversi punti di vista, uno secondario, dato dal suono (la voce del personaggio femminile) e uno onnisciente, dato dall'immagine.

La solitudine dei protagonisti e il fatto che non sappiamo nulla del loro passato, conferisce loro uno stato di esistenza quasi fluttuante che è giustapposto alla sensazione del forte attaccamento della popolazione locale, alle loro tradizioni e ai loro rituali sociali.

Di conseguenza c'è una costante sensazione di vuoto e malinconia nel film, che emerge dall'impossibilità che i personaggi principali appartengano a un altro luogo.

Quindi, se dovessi definire la nozione di casa nel mio film, sarebbe proprio dalla sensazione della sua assenza. L'assenza di un luogo in cui può essere pienamente abitata mentalmente ed emotivamente, piuttosto che in un luogo definito da termini culturali o geografici.

**HOME AND SOLITUDE**

Thinking about home and solitude in my film, I would like to evoke the exile, not in its literary meaning which is a political condition, but in a metaphorical sense, to be self-exiled: one's choice to take a distance, to live as an exile, in order to redefine its own identity.

Since the preparation of this film I had envisioned both main characters, like two satellites orbiting a reality, which in some way are unable to inhabit integrally. Two outsiders drifting slowly away from each other and the world they are living in.

To create this feeling of alienation and detachment, the film adopts simultaneously two different points of view, one subjective, given by the sound (the female character's voice over) and one omniscient, given by the image.

The solitude of the protagonists and the fact that we know nothing about their past, gives them an almost floating existence status which is juxtaposed with the sensation of the strong attachment of the local people, to their traditions and their social rituals.

As a result there is a constant feeling of emptiness and melancholy in the film emerging from the impossibility of the main characters to belong somewhere.

So, if I should define the notion of home in my film it would be precisely by the feeling of its absence. The absence of a place that it can be fully inhabited mentally and emotionally rather than a place defined by cultural or geographical terms.

### ***The Dream of Lady Hamilton* – di Olivier Cheval**



#### **TEMPO E VIAGGIO**

Più avanti nel tempo ricorderò *The Dream of Lady Hamilton* come un bellissimo viaggio. Il più bello della mia vita, con la mia più cara amica, Charlotte Bayer-Broc. Charlotte è una regista, io monto i suoi film, – in questo film recita, ed è Emma Hamilton, la cortigiana inglese che Goethe ammira in Italia per il suo spettacolo di *Attitudes*. Ricordo questo viaggio. Intere giornate trascorse nel porto di Napoli, in fuga dalla polizia. Questa follia che ci ha catturati prima delle riprese, per paura di sprecare il piccolo film che avevamo. E questa incredibile salita, entrambi nella notte di Stromboli, soli, persi, preoccupati, e questo miracolo, all'arrivo, quando crediamo che non ci fosse niente da filmare, solo nero e fumo: un'eruzione di lava rossa in un incidente indimenticabile.

Durante il suo viaggio in Italia, Goethe inventa il cinema come una modalità di visione: è questa impressione nel leggere il suo libro che mi ha portato a realizzare questo film. Ha inventato alcuni momenti cinematografici: guardando il *Laocoonte* al buio, in Vaticano,

sbatté le palpebre e agitò una torcia, così pensò di aver visto la scultura prendere vita, i corpi ancora in difficoltà; invitato da Sir Hamilton's, descrive lo spettacolo di sua moglie come una serie di pose, usando il nero e la luce per impressionare lo spettatore. Ma è tutta la natura che diventa un grande suono e luce, un panorama cinetico, come l'eruzione del Vesuvio che descrive in un grande episodio eroico-comico.

Ma il cinema non è solo il presente di ciò che si muove: è anche la deposizione sul film degli innumerevoli strati di tempo. Così, ho pensato a questo film sul cinema-turismo di Goethe come un feuilleté temporale: c'è il passato storico del suo viaggio e c'è il presente del nostro; ci sono i gesti ancestrali del popolo siciliano e il tempo immemore delle formazioni geologiche. E c'è, lo spero, il ricordo del più grande cineasta della storia, Roberto Rossellini.

Alla fine, prima dell'epilogo di Weimar con Schiller, c'è un colpo su un tramonto sulla Mediterranea, e, a sinistra, sul fianco del vulcano. Il mare è blu, il cielo è rosa, la terra di Stromboli è nera. All'improvviso si sente un ruggito del vulcano, molto leggero, molto profondo, molto antico. Ogni volta che vedo questo film, questo suono mi fa piangere.

### **TIME AND JOURNEY**

Later, I will remember *The Dream of Lady Hamilton* as a beautiful journey. The most beautiful of my life, with my dearest friend, Charlotte Bayer-Broc. Charlotte is a filmmaker, I edit her films, she plays in mines – in this one, she is Emma Hamilton, the English courtesan that Goethe admires in Italy for her show of Attitudes. I remember this trip. Whole days spent in the port of Napoli, escaping the police. This madness that seized us before filming, for fear of wasting the little film we had. And this incredible climb, both of us in the night of Stromboli, alone, lost, worried, and this miracle, on arrival, when we believe that there was nothing to film, only black and smoke: a red lava eruption in an unforgettable crash.

During his trip to Italy, Goethe invents cinema as a mode of vision: it is this impression on reading his book that led me to make this film. He invented some cinematic moments: watching the Laocoon in the dark, at the Vatican, he blinked and waved a torch, so he thought he saw the sculpture come alive, the bodies still struggling; invited to Sir Hamilton's, he describes his wife's show as a series of poses using black and light to impress the viewer. But it is the whole of nature that becomes a great sound and light, a kinetic panorama, like the eruption of Vesuvius that he describes in a great heroic-comic episode.

But the cinema is not only the present of what moves: it is also the deposition on the film of the innumerable layers of time. So, I thought this film about the cinema-tourism of Goethe as a temporal feuilleté: there is the historical past of his journey and there is the present of our; there are the ancestral gestures of the Sicilian people and the immemorial time of the geological formations. And there is, I hope so, the memory of the greatest filmmaker in history, Roberto Rossellini.

In the end, before the epilogue in Weimar with Schiller, there is a shot on a sunset on the Mediterranea, and, on the left, the flank of the volcano. The sea is blue, the sky is pink, the land of Stromboli is black. Suddenly, a roar of the volcano is heard, very light, very deep, very old. Whenever I see this film, this sound makes me cry.



*A Picture of the Beast Precedes the Beast*— di Marta Stysiak



**IMMAGINE E FUOCO**

Inizierò con il fuoco.

Nella scena in cui la bestia accompagna la donna che brucia un vecchio divano, ho pensato a un vecchio metodo indiano di connessione con gli spiriti. Tra gli altri, il fumo è stato quello che li ha portati alla vita terrena.

E così, il fumo del fuoco portò lo spirito della bestia. La donna divenne lo sciamano, che si connette con il mondo dei fantasmi.

Un'immagine, a partire da quel punto, la scena del fuoco, è costruita in un modo che collega il nostro mondo con quelli di Animali, natura, passato e presente. È statico e il movimento è solo nella cornice per concentrarsi sui dettagli.

**IMAGE AND FIRE**

I'll start with fire.

In the scene where the beast accompanies the woman burning an old sofa, I thought about an old Indian method of connecting with the spirits. Among others, smoke was the one that brought them to the earthy living.

And so, the smoke of the fire brought the spirit of the beast. The woman became the shaman, who connects with the world of ghosts.

An image, starting from that point, the fire scene, it is constructed in a way it connects our World with those of Beasts, nature, the past and present. It is static and the movement is only in the frame in order to focus on details.

*Level 305* – di Adriana Ferrarese



**NATURA E LAVORO**

L'intento iniziale del film è stato soprattutto quello di sondare la Natura umana. Quello che mi ha attirato inizialmente è la struttura stessa di questa fabbrica di calce: conoscevo solo l'esterno (che ho poi quasi totalmente escluso dal montaggio) che già in sé è una costruzione totalmente affascinante, una cattedrale futuristica, con un sacco di tubi da dove fuoriescono fumo ed escrescenze strane che la facevano sembrare viva. Quando hanno accettato di portarmi dentro ho constatato che questa «vita» era ancora più marcata perché c'era una sorta di corpo all'interno del corpo, per il fatto appunto che fosse tutto automatizzato, e tutto avesse «vita propria», un corpo dalle sembianze umane, con le sue cavità, le sue profondità, delle sostanze nell'aria, con un cervello che «ragiona», un suo stomaco dove al ritmo del battito di una sorta di cuore centrale, vengono fatti a pezzi quintali di roccia.

È un ambiente tanto autonomo quanto intollerabile. Le condizioni sono così ostili che non ci si può fisicamente lavorare (rumore assordante, pessima qualità dell'aria, buio, freddo, vento, umidità estrema). L'unico operaio presente in non so più quanti chilometri di gallerie e caverne, è quell'uomo che con lo scavatore (perso e quasi annullato nella profondità delle gallerie) porta la roccia nel frantoio.

C'è un pannello all'inizio del film che esplicita questa cosa, esponendo anche il dato sulle dimissioni annuali di questo unico lavoratore. La ragione più ricorrente che viene data a queste dimissioni è la difficoltà a restare soli per più ore nel buio e la noia.

Ho quindi osservato che non solo l'uomo tende a dare a ciò che crea una forma che gli assomiglia, ma anche che questa sua mano riesce a creare cose che gli si possono perfino ritorcere contro, e questo sembra totalmente inevitabile, come se la creazione lo



sorpassasse, proprio perché l'uomo lo fa naturalmente, ha queste capacità e le sfrutta come lo farebbe qualsiasi altra creatura naturale.

Il mio forse è un ritorno un po' crudo alle origini, anche sicuramente dettato da un'impressione mia molto personale sulla creazione, per quanto mi riguarda, artistica (ma che secondo me si può estendere a qualsiasi tipo di creazione umana), come una conseguenza di uno stato d'essere, un atto necessario, fisicamente necessario, e di conseguenza naturale.

### ***Luna in Capricorno* – di Ilaria Pezone**

#### **ATTESA E REALTÀ**

Credo che “attesa” sia il termine attorno al quale prende forma il film, e ancora prima del film, la realtà. La mia “realtà”. È molto difficile parlare di realtà perché mi rendo conto che senza il filtro di una soggettività che vive un determinato presente (in relazione a quella specifica soggettività), “realtà” non ha nessun significato, non esiste. È proprio l'ansia della fuggevolezza del presente a creare l'attesa, nel film. Come nella vita, vivere il presente senza proiettarlo né nel passato, né nel futuro, è un'operazione tutt'altro che automatica, proprio perché il presente è tale in quanto è in relazione a passato e a futuro. Come cogliere, dunque, la “realtà” del presente, attraverso il mio essere che ha senso in relazione al mio passato e alle mie proiezioni future, e che non trova forma nella sua presenza “qui ed ora”? La realtà filmica cattura l'attesa di un presente ignoto e privo di senso (se non a posteriori), mentre sta passando.

### ***Esfinge* – di Elisa Celda Atthalin, Gabriel Ruiz Larrea**



#### **ACQUA E FUTURO**

La genesi del film è stata l'incontro con uno spazio “naturale”, un estuario nel nord della Spagna. Questo paesaggio quasi senza tempo ci ha provocato uno strano fascino e ha materializzato un'idea in cui ci siamo interessati ultimamente: la relazione tra il naturale e

l'artificiale. Lo spazio è infatti un ambiente creato dall'uomo, che è il risultato dell'apertura di un lago artificiale tra il mare e un fiume. Il sale dell'acqua del mare ha ucciso molti alberi e vegetazione, creando una rovina post-romantica nel fiume, un paesaggio che è allo stesso tempo bello e misterioso. In questo senso, abbiamo voluto mostrare un parallelismo tra ciò che è visto come un paesaggio apparentemente naturale e il nostro contesto come qualcosa di dato. Questa è per noi una riflessione interessante sulla contemporaneità, su come affrontiamo i nostri ambienti culturali, sociali o politici come statici ed esterni. Crediamo che attraverso il cinema, attraverso lo stato di sottocoscienza che il film vuole provocare, possiamo re-situare lo spettatore come co-produttore della realtà, invitando a ripensare ciò che diamo per scontato.

Esfinge è un incrocio tra finzione e fatti reali, esplora le origini dei miti e lo spazio vuoto come casa, parla anche della nostra generazione e del suo futuro. La narrativa è costruita con una "voce itinerante", una sequenza di un dialogo lineare che a volte si distacca dall'immagine, rimanendo sullo sfondo, appartenendo ad altri tempi e collegando il futuro con il passato e il presente. Il segreto dell'immagine non dovrebbe essere ricercato nella sua differenziazione dalla realtà o nel suo valore rappresentativo, ma, al contrario, nell'implosione di entrambi attraverso un nuovo look telescopico. Crediamo che ci sia sempre meno differenziazione tra immagine e realtà, che non lascia più spazio alla rappresentazione in quanto tale

### **RIVER AND FUTURE**

The genesis of the film was the encounter with a "natural" space, an estuary in the North of Spain. This almost timeless landscape provoked on us a strange fascination, and materialized an idea in which we have been interested lately: the relation between the natural and the artificial. The space is in fact a man-made environment, one that resulted from the opening of an artificial loch between the sea and a river. The salt from the sea water killed lots of trees and vegetation, creating a post-romantic ruin in the river, a landscape that is both beautiful and mysterious. In this sense, we wanted to show a parallelism between what is seen as an apparently natural landscape and our contexts as something given. This is for us an interesting reflection on contemporaneity, on how we deal with our cultural, social or political environments as static and external. We believe that through cinema, through the state of sub-consciousness that the film wants to provoke, we can re-situate the viewer as a co-producer of reality, inviting to rethink what we take for granted.

Esfinge is a crossover between fiction and real facts, it explores the origins of myths and the empty space as home, it also talks about our generation and its future. The narrative is constructed with a "travelling voice", a sequence of a linear dialogue that sometimes detaches itself from the image, remaining in the background, belonging to other times and connecting the future with the past and the present. The secret of the image should not be sought in its differentiation from reality or in its representative value, but on the contrary, in the implosion of both through a new telescopic look. We believe that there is less and less differentiation between image and reality, which no longer leaves space for representation as such.