

Anno LVII - n. 107

MONDO NIOVO 18-24 ft/s

Dicembre 2022

Il tempo necessario della speranza

- *il cinema di Markus Imhoof*

Anno LVII - n. 107

MONDO NIOVO 18-24 ft/s

Dicembre 2022

Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema



ISSN 2280 - 8760

Autorizzazione del Tribunale di Torino

n. 29 del 18/11/2022 già 5749/2003

Presidente

Vittorio Sclaverani

Vicepresidente

Valentina Noya

Direttore responsabile

Davide Mazzocco

Segreteria di redazione

Via Cagliari 34/C • 10153 Torino

www.amnc.it • info@amnc.it

Facebook Associazione Museo Nazionale del Cinema

Instagram @associazionemuseonazcinema

Progetto grafico

Simone Vona

Stampa

La Grafica Nuova, Torino

Ufficio Stampa

Giulia Gaiato

Ringraziamenti

Paola Bortolaso, Vieri Brini, Pietro Corcione, Anna De Luca, Chiara Garzena, Erica Girotto, Stefan Jäger, Marco Mastino, Riccardo Noury, Edoardo Peretti, Silvia Pesce, Laura Petruccioli, Paola Traversi e Antonia Walther.

Questa pubblicazione è dedicata a Marina Panarese, a Luisa Perlo e ai migranti di ieri e di oggi.

In copertina *Eldorado* (2018)

Il tempo necessario della speranza
- *il cinema di Markus Imhoof*

Indice

Editoriali

Davide Mazzocco - direttore

pag. 6

Valentina Noya e Vittorio Sclaverani - curatori

pag. 7

Emanuele Russo - laudatore, Chairperson di Amnesty International Italia

pag. 9

Io non sapevo cosa fosse un confine

pag. 10

Intervista a Markus Imhoof

a cura di Valentina Noya e Vittorio Sclaverani;

in collaborazione con Davide Mazzocco, Francesca Monti, Silvia Pesce e Milad Tangshir

Testimonianze

Maud Corino

pag. 32

Raffaele Falcone

pag. 33

Marco Tullio Giordana

pag. 34

Peter Indergand

pag. 35

Stefan Jäger

pag. 36

Judith Kennel

pag. 37

Dieter Kosslick

pag. 38

Pierre-Alain Meier

pag. 39

Isis Rampf

pag. 40

Antonia Walther

pag. 41

Martin Wiebel

pag. 42

Maurizio Zaccaro

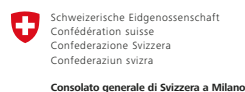
pag. 43

Filmografia

pag. 44

a cura di Francesca Monti

Realizzato con il sostegno di



Alla ricerca dell'essenziale

di Davide Mazzocco

Svizzera. La guardia di frontiera elvetica sta per mettere in atto un respingimento di una famiglia africana che ha tentato di sconfinare provenendo dall'Italia. Uno degli agenti consegna snack e acqua. La madre si asciuga le lacrime. Una bambina dallo sguardo adulto prende le bottigliette d'acqua dal tavolo e le scaraventa a terra con un gesto di ribellione che racconta la storia di quello che è diventato il nostro mondo oggi: un teatro globale di disuguaglianze. Nei grandi film ci sono sempre scene che ci entrano dentro come un corpo contundente: questa arriva dopo la prima ora di *Eldorado*, l'ultimo documentario di Markus Imhoof, l'opera più profonda e lucida dedicata da un regista alla questione dei migranti che attraversano il Mediterraneo. Nella lunga intervista che vi proponiamo nel numero di Mondo Nuovo a lui dedicato, Imhoof parla di questa scena come di un "regalo della realtà" frutto dell'osservazione di cose inutili che finiscono per rivelare il "nucleo dell'essenziale".

L'autore a cui l'Associazione Museo Nazionale del Cinema ha deciso di conferire il Premio Maria Adriana Prolo 2022 ha alle spalle sessant'anni di carriera spesi, senza soluzione di continuità, fra cinema di finzione e cinema documentario, sempre alla ricerca di questo essenziale. Uno sguardo alla sua opera rende superflua l'aggiunta di specificazioni o aggettivi alla parola cinema, come accade per molti grandi autori (Werner Herzog o Wim Wenders se vogliamo limitarci alla cultura mitteleuropea). "Ho capito che con gli attori posso fare quello che penso e ciò che voglio. Posso liberarmi un po' della realtà per far vedere la realtà stessa, perché la realtà si difende moltissimo nel momento in cui è filmata. C'è un certo pericolo che fuoriesce dalla macchina da presa, un certo potere che si sente. Questo naturalmente è il segreto: come usare la macchina da presa nei documentari in modo che non sia un'arma? La soluzione si trova con gli attori: fare un film che sembri documentario, di modo che il cinema o la macchina da presa diventi un'arma per difendere le

cose che si vogliono far vedere" spiega Imhoof nell'intervista, chiarendo quanto, nel racconto della realtà, sia labile il confine fra le linee Lumière e Méliès.

Se il documentario *Rondo* nasce dopo una breve esperienza di detenzione, quella del film di finzione *Flucht-gefahr* fa seguito a un periodo di lavoro come agente di polizia penitenziaria. Il tema delle popolazioni in fuga che era al centro de *La barca è piena* ritorna in *Eldorado*: i rifugiati di ieri e i migranti di oggi vengono ritratti con una cifra stilistica fatta di rigore ed empatia, osservazione e impegno. L'intreccio dell'esperienza personale e della storia familiare con la Storia con la maiuscola e gli scenari globali è un'altra caratteristica di un cinema che racconta l'universale mettendo in scena il particolare. Accade così che *More than Honey*, un documentario a tematica ambientale sulla vita delle api, diventi un'opera subliminalmente politica che insegna allo spettatore il valore della cooperazione e il rispetto degli equilibri sociali. Mentre vediamo le api al lavoro, capiamo che il modo migliore per fare le cose è operare insieme. Una cosa che - a detta degli amici e dei collaboratori di cui abbiamo raccolto le testimonianze - Markus Imhoof ha saputo e sa fare magistralmente.

Settant'anni dell'Associazione, oltre ottanta di Marcolino

di Valentina Noya e Vittorio Sclaverani

Con la prospettiva del 70° anniversario previsto per il prossimo 7 luglio 2023, l'Associazione fondata da Maria Adriana Prolo a Torino, ha deciso di ripensare e rinnovare la maggior parte delle attività, costruendo nuove partnership e progettualità per essere più vicina alle sfide che la contemporaneità ci presenta: diritti umani e civili, scuola e istruzione, coinvolgimento delle nuove generazioni, parità di genere, lavoro nei contesti di povertà educativa, nei luoghi di detenzione, nei centri del protagonismo giovanile, tutte realtà dove l'accoglienza e l'inclusione devono essere valori condivisi e non divisivi. Negli ultimi mesi ricordiamo l'organizzazione della quattordicesima edizione di cinemaAutismo, la nona del concorso nazionale Lavori in Corto che quest'anno è stato dedicato alla nonviolenza grazie alla sinergia con il Centro Studi Sereno Regis. Sempre per ragionare sulla pace, in primavera è stata promossa la rassegna Cinema per l'Ucraina grazie al sostegno della European Cultural Foundation, mentre in estate si è svolta, insieme a molteplici partner del territorio, la seconda annualità di Barriera a Cielo aperto che proseguirà anche il prossimo anno grazie alla Fondazione per la Cultura; ed è proprio nel solco di una rinnovata alleanza con la Città di Torino che l'AMNC ha collaborato al documentario *RI_GENERAZIONI* prodotto dall'associazione Quore, insieme al TYC nell'ambito della più ampia iniziativa di rigenerazione urbana INDIGENO, oltre a promuovere la diffusione di un video-ritratto realizzato per il progetto nazionale A perdita d'Odio di Emergency finalizzato al contrasto all'hate speech. Nel 2023 riprenderanno le attività laboratoriali per le persone detenute della Casa Circondariale Lorusso e Cutugno con il lancio di due concorsi nazionali di cinema e scrittura che avranno la loro restituzione in occasione del quarto LiberAzioni festival, mentre nei prossimi mesi torneremo nelle scuole con la terza edizione di Ragazzi in Città grazie al sostegno del Miur e del Ministero della Cultura. È importante ricordare il percorso con la Casa dell'Affido le cui attività sono ora messe a dura prova dal-

la legge regionale Allontanamenti zero e la partnership nel progetto Le cose che abbiamo in comune che si pone l'obiettivo di sviluppare presidi culturali di comunità sull'asse che va da piazza Benefica alla Fondazione Merz passando per la sede di Comala, punto di congiunzione tra due quartieri, con un programma eterogeneo che si svilupperà fino all'estate.

Con questi presupposti concreti, per quanto riguarda il Premio Maria Adriana Prolo, l'AMNC ha deciso di uscire dalla vetrina del Torino Film Festival, ex Cinema Giovani, per ricercare una posizione libera e autonoma, *con i piedi nel fango della realtà e lo spirito nel cielo della speranza*: dal 2022 faremo coincidere il Premio Prolo con la Giornata mondiale dei diritti umani.

La ventunesima edizione ha come protagonista Markus Imhoof, un autore dalla rarissima sensibilità umana, storica e sociale. Con *La barca è piena* è stato candidato all'Oscar per miglior film straniero nel 1982, oltre ad avere ottenuto l'Orso d'argento a Berlino. È un autore estremamente poco prolifico: ha infatti girato solo nove lungometraggi in cinquant'anni insieme ad alcuni cortometraggi e brevi documentari, alcuni dei quali censurati per lungo tempo perché dedicati a tematiche tabù come il carcere e il sistema militare (*Rondo e Ormenis 199+69*). *More than Honey* incentrato sugli effetti del cambiamento climatico è stato tra i film svizzeri più visti e premiati nella storia del suo paese. In *Eldorado* emergono la forza, il rigore e l'autocritica di una civiltà occidentale tutt'altro che neutrale di fronte alle tragedie dell'umanità che si condensano in un documentario che unisce la poesia e la violenza della Storia di ogni latitudine al più intimo racconto autobiografico. Markus Imhoof con il suo cinema ci insegna a continuare a nutrire la speranza necessaria per ricucire la nostra capacità di vivere.



Webbe Wenn Wir Losgelassen (1961)

Amnesty International Italia

Emanuele Russo
Chairperson

Della carriera di Markus Imhoof, un percorso “millesimato”, fatto di pochi sguardi sul mondo, in cui nulla è lasciato alla casualità, sarebbe corretto, e forse anche più facile, parlare di *Eldorado*, il suo ultimo lavoro sulla condizione dei migranti, o analizzare la catastrofe climatica svelata dal precedente *Un mondo in pericolo*, che attraverso le api racconta il rapporto spezzato tra l'essere umano, sempre più a proprio agio nel percepirsi divino, e la natura. Tuttavia, è con *La barca è piena*, candidato all'Oscar come Miglior Film Straniero nel 1982, che l'attenzione permette di focalizzarsi, anche a più di quarant'anni di distanza, su quello che credo sia il punto più importante della riflessione sul nostro modo di stare nel mondo. Un gruppo di ebrei che fuggono dalla prigionia nazista riesce a entrare in Svizzera, venendo inizialmente accolto da una donna in casa. Il film narra del rapporto tra un popolo in pace grazie alla propria neutralità, pur nella sofferenza provocata dai razionamenti dell'economia di guerra, che deve decidere se schierarsi o meno a favore delle vittime più fragili del nazifascismo. Nei dialoghi concitati, nelle scene di folla, pur se sparuta in un piccolo paesino delle Alpi, emergono tutte le contraddizioni dell'essere umano, che quando si trova in una posizione di privilegio, pur se precario e nonostante la consapevolezza della miseria della propria condizione di fronte ai grandi imperativi etici, morali o religiosi di aiutare il prossimo, alla fine spesso non riesce, se non per interesse, a rinunciare alla propria condizione di risparmiato. La vicenda rappresenta una metafora che investe ogni aspetto del nostro quotidiano: in Europa, e l'Italia non fa

quindi eccezione, siamo, almeno momentaneamente, in parte risparmiati dalle peggiori conseguenze del cambiamento climatico, dalle guerre, dai disastri causati dalla pandemia. Eppure, non siamo in grado di mutare il nostro atteggiamento nei confronti dei migranti, delle vittime delle guerre lontane e degli scampati dai disastri economici. Non siamo capaci di distogliere l'attenzione dal nostro passato recente di libertà limitata dai lockdown, dalla nostra economia in crisi perenne, dalla siccità delle nostre estati e dei nostri inverni. Riusciamo, talvolta, a provare empatia per qualcuno, ma sempre perché ci somiglia, almeno in apparenza. Non riusciamo a pensare, e soprattutto ad agire, nei termini di una giustizia dettata dai diritti. Oggi la realtà delle nostre tiepide case appare sempre di più come quella di un paese neutrale accerchiato dall'orrore della guerra. Sostenere che non sia naturale e umano provare il desiderio, quasi la necessità, di chiudere semplicemente la porta e limitarsi, nel caso, a sbirciare fuori dalla finestra, non sarebbe sensato. Però, occorre sapere che, per quanto umana, questa azione non è priva di conseguenze, e ci iscrive senza mezzi termini nella lista di chi è complice, se non perpetratore a propria volta, di tutto ciò che sostanzia l'impresentabilità del nostro presente. La poetica di Imhoof è quantomai attuale perché squarcia il velo della nostra autoassoluzione. Ci mostra per quello che rischiamo di diventare ma, per contro, ci svela anche quello che possiamo scegliere di essere.



Sul set di Happy Birthday (1967)

Io non sapevo cosa fosse un confine

Intervista a Markus Imhoof

a cura di *Valentina Noya e Vittorio Sclaverani*
in collaborazione con *Davide Mazzocco, Francesca Monti,*
Silvia Pesce e Milad Tangshir

Prima di parlare della sua formazione cinematografica, crediamo sia importante affrontare il suo percorso giovanile dedicato all'arte, alla storia e alla letteratura tedesca; come svizzero di nascita, in più di un'occasione ha parlato dell'importanza della cultura tedesca, tanto da scegliere Berlino come città dove vivere e lavorare.

Da bambino, pensavo di diventare pittore o scrittore. Mio papà era professore di Tedesco e Storia. Vedevo sempre molti libri, di tutti i tipi, le pareti piene e non potevo credere che li avesse letti tutti. Così, per poter imparare a scrivere, ho studiato letteratura tedesca, storia, storia dell'arte, ma avevo fatto già due film, uno durante il liceo e l'altro come studente, pur senza avere ancora frequentato nessuna scuola di cinema. Già da bambino avevo una lanterna magica e ho costruito un proiettore: ci fu per tre anni una sorta di gara con un amico su chi fosse riuscito a costruirne meglio uno. Alla fine non era perfetto, perché essendo fatto in legno, l'immagine si muoveva a scatti e con poca fluidità. Inoltre, non ero capace di girare la manopola per arrivare a 24 immagini al secondo. Ho ancora questo proiettore a casa a ricordarmi che il cinema rappresentava il mio grande desiderio, perché era vietato ai minori di 18 anni e non avevamo la televisione, né una radio a casa: ero condannato all'immaginazione.

Nel suo primo film del 1961 *Webe, wenn wir losgelassen*, si respira una grande libertà e, a parte lo spirito gioioso e giovanile, c'è già in nuce la critica nei confronti delle istituzioni, qui rappresentate dal professore della scuola. Un importante attore e drammaturgo italiano di teatro, Ascanio Celestini, spesso parlando di carcere nei suoi spettacoli racconta delle numerose e inquietanti similitudini con la scuola, la prima istituzione totale con cui tutti noi veniamo in contatto. Quando ha percepito il suo primo sentimento di ribellione?

La più grande paura della mia vita era andare a scuola e deludere tutti. I miei anni più felici sono stati quelli precedenti, in cui facevo disegni e tutti li amavano; ero il principe della famiglia e dell'asilo. Poi sono andato a scuola con grande curiosità, ma non ero capace, scrivevo le lettere al rovescio per esempio e le vedevo come colori. A scuola mia sorella era ottima e io tra le nuvole: questo ha rappresentato un vero e proprio crollo in famiglia e ha poi generato una paura nei miei genitori dovuta alla non comprensione del mio problema che li ha spinti a farmi combattere contro ciò e soffrire tanto. Nessuno aveva ipotizzato che potessi essere legastenico e sinestetico. Poi abbiamo fatto un trasloco e la prima scuola non mi voleva, quella più vicina a casa, quindi ero costretto a compiere un tragitto più lungo, quattro volte al giorno, tutto da solo - un'altra fonte per l'immaginazione. Questo è significativo, considerando anche il fatto che i miei genitori fossero entrambi insegnanti, mio papà professore e mia mamma docente di inglese all'istituto tecnico.

Due tra i suoi primi lavori, i documentari *Rondo del 1968* dedicato al carcere, e poi *Ormenis 199+69* dell'anno successivo sulla cavalleria svizzera, ebbero entrambi problemi di censura. Per *Rondo*, oltre alla critica al sistema penitenziario, il motivo era legato alla visione del film da parte di Jean-Paul Sartre. Ci può raccontare le sue sensazioni, immaginiamo traumatiche, come giovane regista di allora e come rilegge con lo sguardo di oggi questa presa di posizione da parte dei diversi apparati del potere?

In Svizzera c'è il servizio militare obbligatorio, si fa la scuola come recluta e poi si deve andare ogni anno tre settimane. Per avere un cavallo, ero andato in cavalleria, il reparto più orgoglioso, patriottico, c'erano soprattutto contadini, perché si deve avere il proprio cavallo a casa, insieme al fucile. Ogni anno si viene richiamati e una volta, per una sciocchezza, mi hanno messo in carcere per tre giorni. Dopo gli studi ho frequentato una scuola di cinema e volevo raccontare quello che mi era successo attraverso un documentario sul carcere, per capire se fossi davvero diventato un essere umano migliore durante quei tre giorni. Ho cercato detenuti che fossero stati liberati dopo la pena; con uno di questi sono tornato in carcere, dove si trovava ancora il suo complice. Devo



Fuehligfabrik (1974)

ammettere che il fatto che il film fosse vietato mi ha aiutato molto: volevano distruggermi, ma era la migliore pubblicità che potessero fare per me e per questo film. All'epoca naturalmente mi arrabbiai molto, non avevo neanche una copia. Poi un amico comico mi ha pagato una stampa della pellicola che era riuscito a fare di nascosto. Attraverso un'organizzazione, Jean-Paul Sartre chiese di vedere il film e per questa ragione mi misero sotto sorveglianza i servizi segreti svizzeri: doveva essere proprio pericoloso, se Sartre aveva interesse per il mio documentario. Quando ho rifatto questo film, ma come film di finzione ho capito la differenza fra documentario e finzione. Il documentario *Rondo* era vero, tutto quello che era mostrato era vero e per questo dannoso per le istituzioni, ma paradossalmente risultava meno forte da un punto di vista documentaristico rispetto al film di finzione che ho girato poi dopo, *Fluchtgefahr*. Ho capito che con gli attori posso fare quello che penso e ciò che voglio. Posso liberarmi un po' dalla realtà per mostrare la realtà stessa, perché la realtà si difende moltissimo nel momento in cui è filmata. C'è un certo pericolo che fuoriesce dalla macchina da presa, un certo potere che si sente. Questo naturalmente è il segreto: come usare la macchina da presa nei documentari in modo che non sia un'arma distruttiva? La soluzione l'ho trovata con gli

attori: fanno le stesse cose delle persone reali, ma più visibilmente, perché si muovono in uno spazio protetto da me e non devono scontare una pena se sono cattivi, per esempio. Per me un film di finzione è un film che sembra un documentario dove la macchina da presa diventa un'arma per difendere le cose che voglio far vedere.

A proposito di quello che ha appena accennato, di questa sua ricerca del realismo attraverso la finzione più che con il documentario, ha già citato il film di finzione sul carcere *Fluchtgefahr*, dove addirittura lei per prepararsi ha lavorato per un breve periodo anche come agente di polizia penitenziaria. Questo da una parte dimostra la grande attenzione con cui prepara i film, ma allo stesso tempo in più di un'occasione ha dichiarato di essere claustrofobico: quindi il fatto di aver lavorato come agente come l'ha aiutata a realizzare quel film?

Volevo basarmi su un'esperienza personale: avrei anche potuto chiedere di mettermi dentro per un paio di mesi, per sentirmi come un detenuto, ma avevo già vissuto questa esperienza durante il militare. Come agente potevo osservare tutto il meccanismo della sorveglianza e la sera andavo con la chiave a bussare alle celle per



Fluchtgefahr (1974)

chiedere di parlare con i detenuti. Nessuno sapeva la mia reale identità, tranne il direttore: con questa libertà potevo infiltrarmi un po' dappertutto. Possiedo ancora un quadro che ho comprato allora, fatto da Orrù, un detenuto pittore sardo. La somma pagata è tutt'ora trattenuta dal carcere perché lui è fuggito, senza il mio aiuto. È un bel ricordo, non ho più avuto sue notizie, ma mi auguro che stia bene. Attraverso questa empatia ho potuto mettermi nei panni di molte persone ristrette e sentire anche la noia del lavoro dell'agente, perché è molto noioso stare lì con la chiave, aprire e chiudere, aprire e chiudere, sempre. Si deve sempre camminare dietro il detenuto quando lo si accompagna, perché se si sta davanti potrebbe capitare di essere picchiati: questa diffidenza è la base del vivere in carcere. Poi era divertente anche il gioco che nessuno sapeva chi fossi. Mi sono appuntato le frasi che ho sentito per poi scrivere i dialoghi del film. Sono state importanti le mie esperienze nella realizzazione dei documentari: attraverso la macchina da presa ho scoperto la realtà, mentre all'università era tutto su un livello più astratto e poetico. Ho sempre amato la poesia, il teatro e l'opera lirica che poi ho realizzato negli anni successivi, ma con il cinema mi sono buttato nel realismo per poter risolvere un problema, come in una scuola del tutto personale, per osservare con attenzione tutti i dettagli. La chiave è che la somma di tutte le cose inutili rappresenta l'essenziale, non esiste un'unica grande cosa che illumina tutto, ma sono componenti piccolissime che insieme costituiscono il terrore della prigione. Per questo motivo, per migliorarne le condizioni, non si può solo cambiare il direttore: è il sistema penitenziario stesso, nella sua complessità, a creare questa crudeltà.

Con L'AMNC lavoriamo da tanti anni nei contesti della detenzione e quello che notiamo è come in fondo gli agenti siano le uniche persone che passano gran parte della loro vita in galera, tanto da avere spesso problemi alla vista, a causa delle luci al neon e perché il loro sguardo è limitato in spazi ristretti. Facciamo un passo indietro al tuo primo film da studente di cinema, *Happy Birthday*, a proposito di prigionieri, in questo caso familiari. Un precedente premio Prolo, il regista Costa-Gavras, ha più volte dichiarato che i primi rapporti politici sono quelli interpersonali e il primo nucleo fondamentale è la famiglia.



Markus Imhoof da piccolo

La famiglia di mio padre viene da una sorta di aristocrazia di una piccola città che poi ha subito un tracollo economico per via di mio nonno. Aveva una fabbrica di marmellate ed era un grande apicoltore che amava i cavalli e le opere liriche. L'impero della famiglia è crollato a causa della sua bancarotta; ma in casa era vietato pronunciare questa parola. Mio nonno è stato poi salvato dal suocero che era un banchiere, ma l'effetto finale fu che i soldi sparirono anche dalla parte di mia nonna. La paura che mio padre ha vissuto da bambino, il crollo di un impero, un po' come nei *Buddenbrooks* di Thomas Mann, implicava che io ripetessi la stessa cosa, non essendo bravo a scuola. Per questa paura mio padre era molto, molto severo con me. Mia mamma che è nata in India, aveva sempre creduto nelle mie capacità artistiche, pur essendo anche lei abbastanza severa come maestra, ma mi ha sempre dato fiducia già da bambino piccolo, stimolandomi a disegnare: avevo una piccola sedia che usavo per dipingere diversi soggetti in strada, tra cui i cavalli. Questa contraddizione è un po' la base della mia vita, il confronto con la gerarchia rappresentata dal padre coesiste con la speranza artistica che viene da mia madre.

E a proposito di claustrofobia, nel suo film *Tauwetter*, del 1977, torna questo tema, ma questa volta calato nel contesto “da cartolina” dell’Engadina d’inverno. Ed è un personaggio femminile a essere attraversato da quel desiderio di fuga, di evasione, che caratterizza diversi protagonisti maschili dei suoi film. Come mai questa scelta?

L’evasione è l’unica speranza per combattere la claustrofobia, ma al chiuso ci sentiamo anche protetti. C’è stata un’esperienza fondamentale nella mia vita, all’età di sei anni, quando mia madre mi lasciava andare con la bicicletta da un angolo a un altro della strada, in modo che potesse vedermi dalla finestra. E poi un giorno, un pomeriggio, prima di sera, ero lì su questo confine e mi sono detto “vado a vedere se c’è qualcosa dall’altra parte” e sono andato oltre con la bicicletta. Era molto interessante, sempre più interessante. C’era traffico, c’erano cavalli, tanta gente mi chiedeva che cosa facessi perché arrivavo all’altezza delle loro ginocchia e poi giunsi su un ponte dove sotto passavano i treni. Ho scoperto l’infinità del mondo che non aveva niente a che fare con quel confine che mi aveva dato mia mamma. Poi ho cominciato ad avere paura di non trovare la strada per tornare a casa e cominciava a diventare buio. Ho corso con la bicicletta più veloce che potevo; quando sono arrivato a casa c’era già mio padre con la polizia per iniziare le ricerche. È stata un’esperienza anche favolosa, vedere il mondo che non finisce mai, l’orizzonte. Se guardo fuori qui, dietro la pianura ci sono le Alpi e dietro ci deve essere ancora qualcosa e questo rappresenta una grande speranza nella fuga; anche se d’altra parte è vietato, ma talvolta è bello fare quello che è vietato.

Tornando al tema della claustrofobia, che spesso affronta nel suo cinema, vorremmo chiederle se questa è una riflessione che riguarda il suo paese natale, la Svizzera e gli svizzeri.

Dopo quel film claustrofobico, *Tauwetter*, ho lasciato la Svizzera, sono “emigrato”, se si può usare questa parola in tempi di pace, per Milano, una città che è stata molto importante nella mia infanzia come ho raccontato in *Eldorado*. Volevo vivere in un’atmosfera più stimolante, più libera, anche più anarchica, con tutti i vantaggi e gli svantaggi che comportava. I miei amici mi criticavano per la scelta di Milano che secondo loro era orrenda,

proponendomi Firenze, Roma o Napoli. Ho fatto anche dei viaggi di prova, per caso nel periodo in cui rapirono Aldo Moro, tutto il paese viveva una situazione molto tesa. Era chiaro che non si potesse vivere a Firenze, fare la spesa in mezzo a tutti quei turisti, lontani dalla realtà che mi interessava. Roma mi piaceva molto, sarebbe stato possibile, ma sarei stato costretto a entrare davvero nel mondo del cinema di Roma. Infine Napoli era fantastica, ma non potevo, era davvero troppo lontano dalle mie radici, a Winterthur. Mi sarebbe costata troppa energia questa frizione con la realtà; scelsi Milano che negli anni ‘70 era molto vivace, c’era la percezione di un’Italia che cercava di trovare qualcosa di nuovo, di vivere, di lavorare. Mi trovavo molto bene, avevo anche la possibilità di fuggire ogni tanto d’estate o nei weekend in campagna e poi mi ci sono anche spostato. Erano i due poli che mi interessavano in Italia: la metropoli moderna e la campagna che era ancora quasi come ai tempi de *L’albero degli zoccoli*. In valle quando sono arrivato c’erano ancora tanti contadini, ma è cambiato moltissimo in questi ultimi quarant’anni; ciò mi rende triste per le tante storie che non esistono più. Anche a Milano la gente è molto più triste rispetto agli anni ‘70.



a Los Angeles nel 1982

Siccome lavoravo sempre con la Svizzera, per esempio per *La barca è piena* scrivevo a Milano, poi presentavo il progetto in Svizzera, poi ritornavo a Milano per scrivere e attraversare ogni volta il tunnel del Gottardo mi portava sempre a riflettere sul perché e dove mi trovassi. Ero costretto a fare una scelta, ogni volta esistenziale. Poi abbiamo girato il film in Svizzera, sono venuto a Milano a fare il montaggio ed è stata una liberazione: avevo la libertà di dover scegliere.

Cosa ha rappresentato in passato e cosa rappresenta oggi per lei l’Italia? Cosa le piace della cultura italiana?

Naturalmente il neorealismo. Doveva nascere in Italia, anche se ci sono altre forme di realismo nel cinema, ma il neorealismo italiano mi ha affascinato sempre moltissimo e naturalmente amavo tutti i film. Anche se Luchino Visconti non è un autore centrale per il neorealismo, avevo la lastra del suo cranio che mi diede un medico che conoscevo e che curò Visconti quando era malato a

Zurigo. Aveva tagliato via il nome per non finire in galera e io la tenevo appesa alla finestra. Volevo vedere come lavorasse il suo cervello. Visconti amava molto i cavalli e anche le opere liriche. È stata una grande fortuna incontrare la sua sceneggiatrice Suso Cecchi D’Amico, autrice di tante opere chiave del cinema italiano. Sono riuscito a organizzare un seminario con lei a Zurigo. Il pubblico voleva una ricetta e lei ha risposto “è molto semplice: tutto ha bisogno di un inizio, una parte centrale e una fine”. Quando vedeva le facce deluse continuava: “Ma anche ogni scena ha bisogno di un inizio, una parte centrale e una fine. E ogni fine provoca l’inizio di una nuova scena”. Per molti ha acceso una luce. Amo il piacentino, dove Giuseppe Verdi ha scritto le sue opere più importanti. Purtroppo ho diretto una sola opera del maestro, *Falstaff*; mi piacerebbe metterne in scena altre dove si sente questa forza del realismo che deriva da un grande amore per le persone. Per quanto riguarda il teatro naturalmente io adoravo Strehler e dopo Ronconi. Poi non so se si possa mettere insieme, anche Armani che mi sembra molto milanese nella sua eleganza e nella purezza del suo stile.



La barca è piena (1981)



La barca è piena (1981)

Era bello tuffarmi in quel mondo, in quella cultura che era anche composta dalle feste dell'Unità. La situazione era certamente anche molto pesante negli anni di piombo; hanno sparato a qualcuno davanti a casa mia a Milano, lo vidi dal balcone. Non volevo comunque buttarli nel mondo del cinema italiano, anche se ho provato a cercare delle coproduzioni senza mai trovare un accordo che funzionasse. Ricordo con piacere gli amici di Milano, Ermanno Olmi e le persone legate a lui, come Maurizio Zaccaro, ma anche Marco Tullio Giordana con il quale avevamo un bellissimo progetto insieme.

Il Premio Prolo di quest'anno è dedicato per la prima volta al tema dei diritti umani; rivedere *La barca è piena* (1981) ci restituisce la disumanità di alcune leggi e la violenza delle forze di polizia che spostano, trattengono e respingono persone come avviene oggi sulla rotta balcanica, in mare o nelle prigioni libiche, con la complicità delle istituzioni europee. Cosa possiamo fare come cittadine e cittadini per opporci a politiche e leggi ingiuste, lontane da un'idea di accoglienza?

Quando ho realizzato *La barca è piena* negli anni '80 pensavo di aver detto tutto su questo tema e mai avrei pensato di dover rifare quarant'anni dopo un film (*Eldorado*) su una situazione ancora uguale e acuta come quella nel Mar Mediterraneo. Non accogliere qualcuno che è in pericolo di morte vuol dire ucciderlo. Questa tematica sarà sempre più acuta per via del clima: noi produciamo il calore che fa soffrire il Sud del mondo, le persone lì non potranno più sopravvivere. La differenza tra profughi e migranti è sempre più utilizzata in modo improprio per imporre delle gerarchie tra categorie di persone in pericolo. Naturalmente non c'è posto per tutta l'Africa in Italia e in Europa. Dovremmo trovare una soluzione globale per risolvere il problema del clima prodotto dalla nostra felicità, per far sì che sia possibile vivere in Africa. E dall'altra parte abbiamo bisogno delle loro mani come loro hanno bisogno dei nostri soldi. Ho letto oggi un articolo che raccontava di una ditta svizzera che non ha più camionisti: creano delle scuole di camionisti in Africa per poi far venire questi professionisti in Europa e sconvolgere ancora di più il clima. Allora dovremo cambiare i camion e anche per questo sono necessarie moltissime mani. Occorre una cooperazione globale sui temi tecnici, economici, ma soprattutto sociali e non soluzioni

nazionali. È questo il problema: ogni paese pensa solo a livello nazionale. Tutte le persone dicono di se stesse "io", ma possiamo sopravvivere solo come "noi". Rousseau disse che colui che inventò il recinto intorno al giardino, inventò la cultura moderna ovvero il capitalismo, perché se cominci a seminare non vuoi che qualcuno pesti o mangi la frutta che hai seminato. Si deve riflettere un po' sullo sviluppo da cacciatori a contadini perché noi non mangiamo solo ciò che abbiamo seminato oppure siamo costretti a seminare per altri o a mangiare quello che hanno seminato gli altri. Mi fa molta paura come giri il mondo nel senso sbagliato perché dappertutto oggi emergono sempre di più quelli che vogliono e credono solo in soluzioni nazionali: sventola così sulla bandiera un grande "io". Che l'agricoltura sia definita dalla nuova politica italiana "sovranità alimentare" è una bugia nazionalista. Non so come si possa arrivare a mostrare le verità che tutti dovrebbero vedere, ovvero che sopravviveremo solo con l'intelligenza dello sciame. Lo osserviamo nella politica in Inghilterra: sbattono la testa contro il muro con queste idee troppo nazionaliste e solitarie. Da parte mia, io penso che dovremmo coltivare altre idee positive e aperte per far fallire quelle degli altri. Non dobbiamo farle morire queste idee, raccontarle ai giovani, anche se tanti di loro hanno paura e cominciano a essere di destra. Pensando alla mia generazione, quando avevamo vent'anni, all'inizio degli studi, c'era un'enorme speranza in un futuro migliore che si basava anche su metodi educativi rivoluzionari su come trattare i bambini nelle scuole, già negli asili. La speranza era una grandissima forza, una gioia, anche contro tutte le regole sui costumi e la sessualità che vigevano: era vietato vivere in coppia con qualcuno senza avere un certificato o un bollino sui sentimenti; tutto questo è cambiato molto grazie alla mia generazione. Ma oggi tanti giovani vogliono tornare indietro, come negli anni '50. Naturalmente la Storia ha sempre navigato su diverse onde generazionali, di venticinque anni in venticinque. Perciò è bello il lavoro con i miei giovani assistenti che frequentano scuole di cinema, cinquant'anni più giovani di me, perché vedo che anche loro nutrono una speranza che posso stimolare. Sono a loro volta dei partner stimolanti per il mio nuovo progetto e questa collaborazione tra generazioni mi dà fiducia che non sia tutto perso.

Il tema della barca piena ritorna. Con la nuova situazione politica in Italia, le barche piene sono già bloccate: cosa ne pensa della situazione attuale?

Non posso credere che il presidente del Senato sia uno che ammira Mussolini e nell'altra camera presieda uno che prega venticinque volte al giorno che però è contro la vita - sembra che non abbia mai letto il sermone sul monte nella Bibbia. Quello che è più triste è il numero enorme di persone che non sono andate a votare pensando che comunque non cambierà mai niente e che pensano che troveranno una via d'uscita privata tra gli amici; questo è un segnale che non c'è fiducia nella democrazia e nello Stato. Mi chiedo a chi parlo con il mio cinema, anche a coloro che non vanno a votare?

O andranno a vedere i miei film solo quelli che la pensano già come me? Come possiamo arrivare alla mente, al cuore, al cervello, di coloro che non vogliono vedere? Se non lo facessi sarebbe ancora peggio. Ho amici che smettono e rinunciano, ma non è una soluzione. Per questo è anche bello per me dividere la casa con una coppia giovane che ha voglia di cambiare il mondo e far rivivere la campagna. Ci vuole una sorta di coproduzione tra diverse età. Se poi vedo il mappamondo politico, la Svezia, l'Inghilterra, il Texas e la Florida, ovunque guardi... l'Ungheria e tutta la propaganda politica della Polonia che non accetta nessuno straniero che sia nero, solo se sono bianchi cristiani fanno grandi sacrifici: è tutta una grande contraddizione.

Ci sono degli esempi che ci può raccontare in cui il cinema e le immagini hanno invece modificato in qualche modo il contesto?

La barca è piena parla di un tema che era quasi sconosciuto in Svizzera, perché la generazione che ha fatto il servizio militare durante la guerra, quella di mio papà, era orgogliosa di essere stata capace di non fare entrare Hitler. Ma la domanda è: perché non è entrato in Svizzera? Perché hanno lasciato che l'attraversasse sotto le montagne, con armi e con i soldi; anche questa era una forma di collaborazione. Probabilmente sarebbe stato più costoso per Hitler invadere la Svizzera piuttosto che in un certo modo usarla. Il mio paese ha inventato la Croce Rossa, sembra una sorta di Terra Santa europea; per la storia del mio film mi basavo sui 10.000 morti causati dal respingimento di profughi ebrei che si erano già salvati,



Il viaggio (1986)

essendo riusciti a raggiungere la Svizzera. In realtà ricerche successive hanno fatto salire questo numero ad almeno 25.000 persone che si sarebbero potute salvare, ma sono state respinte e la maggior parte di queste è finita ad Auschwitz e in altri campi di concentramento. Parlare in questo modo della politica e criticare la Svizzera ha scosso molto. Quando il film è uscito nel 1981, abbiamo organizzato un dibattito in una grande sala, pienissima. Settecento persone sono venute a un incontro solo per parlare e non per vedere il film. *La barca è piena* ha cambiato l'opinione pubblica sulla storia svizzera; anni dopo, il mondo è venuto a sapere anche dell'oro nascosto nelle banche svizzere durante la guerra, così come dei conti abbandonati degli ebrei che sono stati uccisi e che mai nessuno è venuto più a rivendicare: è stato uno scandalo internazionale che è costato molto al prestigio svizzero. Il film è tornato ancora nelle sale e in TV, anche negli Stati Uniti. La distribuzione nazionale e internazionale del film ha cambiato un po' il sentire nell'opinione pubblica sul tema, insieme anche a delle pubblicazioni storiche molto dettagliate che sono uscite in quegli anni. Tutto questo ha determinato una spinta che ha scosso la coscienza svizzera. Un altro film che ha avuto un effetto che non avrei mai immaginato è *More than Honey (Un mondo in pericolo)*. Ha incentivato in tantissimi paesi la

discussione sulle nostre responsabilità a livello ambientale. Tutti i corsi di apicoltura sono stati sold out per anni e in tanti vogliono curare le api. Oggi ci sono molte api in città che è più pulita della campagna avvelenata di pesticidi. Se questi animali rappresentano sicuramente il simbolo di un rapporto più complesso e umile dell'uomo con la natura, è anche perché il film ha mosso qualche cosa, non solo in Svizzera, ma anche presso la Commissione europea che comincia a vietare sostanze pericolose. Credo che questi miei due film abbiano avuto in qualche modo un effetto.

Sempre in Italia, grazie alla collaborazione con Maurizio Zaccaro e la produzione di Ipotesi Cinema di Ermanno Olmi, realizza il documentario *Via Scarlatti 20*, in Italia visibile sulla piattaforma online della Cineteca italiana. Nonostante siano passati quarant'anni, sono straordinari l'approccio e la giusta distanza con cui ha deciso di filmare negli spazi privati e comuni l'umanità che componeva quel palazzo di ringhiera milanese nei primi anni '80.

Io conoscevo Via Scarlatti a Milano già da un paio di anni, avevo lì il mio studio e abitavo con la mia famiglia nel palazzo di fianco; la gente mi conosceva e avevano fiducia in me anche in presenza della macchina da presa. Poi Maurizio Zaccaro che è di Milano conosceva bene la struttura di queste case e il suo carattere è stato una chiave per aprire le porte, grazie al suo spirito e senso dell'umorismo; ha partecipato molto ed è stato un ponte per poter entrare in queste abitazioni. Nel momento in cui giravamo era in corso un litigio con dei vicini che andava avanti da quindici anni. Il nostro condominio ha combattuto in tribunale perché volevano murare le finestre dei vicini, in quanto quando guardavano fuori, respiravano la nostra aria e soprattutto perché l'acqua pluviale entrava nei nostri tombini. In questo condominio che ha l'architettura di un carcere, ogni casa e ogni stanza ha la porta sulle ringhiere; c'era questo tema importante per me della frontiera per cui vogliamo murare le finestre degli altri. Questa è la storia, ma poi si vede la vita che è molto più potente; ad esempio quando la figlia della portinaia si sposa, tutti sono in festa e buttano il riso. Volevo mostrare la contraddizione tra il guardare



Il viaggio (1986)



Sul set di *Der Berg* (1990)

con il paraocchi, come fa la politica, e la capacità di vita che è la base della convivenza.

Nel suo film presentato a Venezia nel 1986 *Die Reise (Il viaggio)*, tratto dall'omonima autobiografia di Bernward Vesper, pubblicata in Italia da Feltrinelli nel 1980, è importante l'elemento macrostorico che parte dall'epoca nazista per arrivare al terrorismo della Raf negli anni '70, passando per il difficile secondo dopoguerra in Germania; guardando oggi al suo cinema nella sua complessità ci risulta evidente che come autore sia stato affascinato principalmente dal tema dei rapporti familiari tra differenti generazioni, soprattutto attraverso il confronto tra padri e figli.

Già ne *La barca è piena* non ho mai voluto far vedere un politico, ma solo un singolo paese dove ogni persona ha un rapporto specifico con il tema dello straniero; ad esempio la signora che non ha figli e che sente piangere il bambino, apre la porta del rifugio dove si trovano gli altri profughi e porta a casa tutti. L'oste inizialmente è ar-

rabiato, ma poi vede che c'è una donna giovane: ciascuno ha un approccio personale, egoistico nell'affrontare il tema politico. Ingrandendo questo sistema, rimane lo stesso, ma si deve risolvere il problema già in un piccolo nucleo democratico di un paesino. La stessa cosa accade nella Storia del Dopoguerra in Germania, ossia l'allargamento di un conflitto generazionale che si è svolto anche in Svizzera, in Italia e in tutti gli altri paesi dopo la guerra. *Il viaggio* è un po' come la seconda strofa de *La barca è piena*. Mi chiedo: come reagisce la nuova generazione all'ombra del conflitto? Come rispondere alla responsabilità dei padri durante la guerra? Questo di nuovo è raccontato dal punto di vista del nucleo della famiglia. Il padre è un famoso poeta nazista, è molto legato alle gerarchie, un patriarca ed educa, o meglio addestra, suo figlio, anche a cavallo. Il figlio ribelle fa parte della nuova generazione, quella del '68. Mi interessavano queste risposte alla generazione precedente, attraverso tesi, antitesi e sintesi: i due protagonisti sono due padri-figli, anche il giovane ha un figlio insieme alla terrorista Gudrun Ensslin e fa un tentativo per educarlo in un altro modo, più libero, dando una risposta all'educazione crudele e

patriarcale del padre. È un film che amo molto, per me uno dei più personali, pur non avendo avuto una grande distribuzione, per questo tentativo di vedere lo sviluppo della Storia attraverso esperienze personali.

Lo stesso testo affascinò anche Rainer Werner Fassbinder che secondo alcune fonti avrebbe voluto raccontare la stessa storia attraverso una prospettiva femminile e quindi attraverso lo sguardo di Gudrun Ensslin. Questa visione l'ha mai accompagnata durante la lavorazione del film? Il protagonista interpretato da Markus Boysen mostra spesso degli elementi femminili, anche in virtù dell'assenza costante della madre di suo figlio.

Il personaggio del giovane padre pronuncia una frase molto crudele contro la mamma terrorista perché suo figlio ha nostalgia della madre, allora gli replica che la mamma è come un vaso di marmellata vuoto, non c'è più dolce dentro. Egli è costretto a ricoprire il ruolo della madre. Come ricordavate, il film è basato sul romanzo autobiografico del personaggio principale: Bernward Vesper ha scritto un libro molto caotico, ma molto personale, torturato dalla propria storia. Prima ho parlato

molto male della visione gerarchica di mio padre. Il nostro conflitto generazionale era basato sulla sua paura che io potessi diventare come il nonno apicoltore, il quale sognando a occhi aperti ha perso tutto, ma il film sulle api non sarei stato capace di farlo senza mio padre che da piccolo mi ha anche schiuso il rapporto verso la natura, cosa che non fa per esempio il padre nazista de *Il viaggio*. Una cosa importante è che quando i terroristi cominciano a combattere con violenza il sistema, nel film, il figlio del padre nazista ha l'idea di bruciare le stalle della polizia a cavallo, perché il cavallo rappresentava per lui il mezzo di potere: essere seduto un metro e settanta sopra gli altri, per manganellare. Poi, quando sente la paura degli animali, quando brucia la stalla, sperimenta una forma di diserzione e libera i cavalli. Nella storia reale, Andreas Baader e Gudrun Ensslin hanno incendiato un supermarket a Francoforte; io ho messo insieme questa verità storica con questa verità personale del personaggio che sentivo mio, perché naturalmente io difendo i cavalli. Bernward aveva sofferto per essere stato addestrato ad andare a cavallo e io ho deciso di usare questa mia parte personale e la parte ufficiale della storia per costruire il mio racconto; per essermi preso questa libertà ho cambiato i nomi, ma tutto è basato su queste due realtà storiche.

Anche la musica ha una dimensione importante nel film; ad esempio nella sequenza del fuoco che ha appena citato, ha utilizzato la musica di Gustav Mahler, mentre a un certo punto nelle sequenze del bambino, il padre nazista ascolta Wagner.

Per *Il viaggio* avevo chiesto di comporre la musica a Chet Baker. A Milano sono andato a un suo concerto al Capolinea, non c'era tantissima gente, era già un po' vecchio, suonava su una sedia sul palco, rappresentava proprio la sofferenza del '68, presente nella sua musica che amavo. Alla fine del concerto sono andato da lui per chiedergli se volesse lavorare per la colonna sonora del mio film e lui accettò e poi disse: "We will find something to play". Mentre giravamo, è stato defenestrato ed è morto. Allora ho chiesto a Franco Ambrosetti, il trombettista svizzero, un jazzista molto bravo, di comporre la musica raccontando questa storia e quindi che avrebbe dovuto suonare alla Chet Baker. Abbiamo anche fatto un tentativo per la sequenza del fuoco, ma volevo per lo più sottolineare i differenti livelli della storia, cioè



Der Berg (1990)

usare il jazz per la storia del giovane padre con il figlio, mentre Wagner è la musica del vecchio padre che combatte il jazz, la musica degli americani quando festeggiano la festa nazionale. Per Mahler non è stata una scelta intellettuale. Inizialmente Ambrosetti aveva proposto un pezzo con le percussioni, ma poi ho optato per quel brano perché mi sembrava più emozionante per via dei cavalli che il protagonista libera. Quindi il fuoco come simbolo non solo di pericolo, ma il fuoco che fa scaturire emozioni nei cavalli e anche nel protagonista.

In *Der Berg* del 1990 ciò che colpisce di più è come le condizioni naturali estreme in cui si svolge il film di fatto esasperino i rapporti tra i tre protagonisti, in particolare tra i due uomini, facendo emergere il razzismo nei confronti del diverso, in questo caso un ex militare austriaco che oltre a essere uno straniero, è anche considerato socialmente uno sconfitto dalla Storia, poco dopo la fine del primo conflitto mondiale. Lo stesso razzismo sarà subito poi dalla famiglia svizzera non appena giunta negli Stati Uniti. Anche in questo film si racconta un contesto ancora più circoscritto rispetto a *La barca è piena*, e ancora di più emerge l'odio nei confronti del diverso, quando in realtà in montagna, ma anche in mare, dovrebbero valere le leggi della cooperazione e della solidarietà.

In montagna, sull'estremità della montagna, come in mare, tutto si rende più acuto nell'astrazione che è data dalla natura; un po' per caso, è ancora una storia claustrofobica. Io tengo spesso dei seminari con il titolo "Tutti i miei errori". Uso anche questo film, perché credo di aver fatto un grande errore in *Der Berg*: ho scritto questa storia insieme a Thomas Hürlimann che inizialmente voleva farne un radiodramma, ma siccome le persone parlano così poco, si è reso conto che bisognava raccontarla in un film. Entrambi eravamo in una situazione molto complicata dal punto di vista personale e lavorativo, ed è stato un grande regalo poter collaborare insieme scrivendo a quattro mani per due mesi qui in Italia con un continuo processo di confronto; dal nostro dialogo continuo è nata una forma di cooperazione molto intensa. Poi ho scelto l'attrice (Susanne Lothar), l'avevo vista molto giovane a teatro e volevo assolutamente girare il film con lei, ma siccome aveva un grandissimo successo con lo spettacolo *Lulu* diretto da Peter Zadek,

un importante regista tedesco, non potevo tirarla fuori dalle scene per fare il film che doveva essere girato tra gennaio e febbraio. Allora per lei abbiamo spostato di un anno la data dell'inizio delle riprese e in questo anno abbiamo continuato a scrivere distruggendo un dettaglio fondamentale della storia, ovvero chi scenda giù dalla montagna: nella prima versione scendevano lei e il nemico austriaco, ma al paese l'avrebbero percepito come lo svizzero che era andato con la moglie sulla montagna in autunno, perché tutti sapevano che l'austriaco era partito per l'America all'inizio del film; e anche perché non trasmettendo più il telegrafo, l'unico che poteva scendere dalla montagna era l'unico uomo ufficialmente presente in vetta. Poi abbiamo pensato che sarebbe stato ancora più forte far scendere lo svizzero grasso - nessuno giù in paese sa del confronto mortale tra i due - e solo la madre dice "questo non è mio figlio", perché lei ha riconosciuto il volto di un assassino. Solo la coppia che scende dalla montagna e il pubblico conoscono la verità. Ma questa mi appare oggi come una scelta troppo sofisticata e meno potente. Quando abbiamo rimasterizzato il film, ho fatto tante ricerche per capire se fosse possibile cambiare digitalmente la faccia, ma l'attore che ha interpretato l'austriaco, Peter Simonischek che ha avuto molto successo con *Vi presento Toni Erdmann*, ovviamente nel frattempo è invecchiato e una nuova post-produzione sarebbe costata tantissimo.

Sia *More than Honey* (2012) che *Eldorado* (2018) sono esempi straordinari di come si possa raccontare la complessità del presente partendo dalla nostra storia comune che tocca poi tutte le nostre singole esistenze. Crediamo che questi due progetti non siano soltanto il frutto di percorso condotto da un autore maturo e coerente, ma la sintesi di un grande lavoro a cui ha dedicato anni di ricerche e riprese in giro per il mondo. A questo proposito, sono molto interessanti i suoi schemi preparatori su carta estremamente articolati; ci può raccontare per favore questo approccio che permette di tenere insieme elementi diversi che poi si fondono in un unico racconto?

Prima di fare *More than Honey* ho lavorato per cinque o sei anni alla storia di un uomo che pretende di essere qualcun altro. Per liberarsi, fugge da se stesso, reinventandosi in un nuovo personaggio; è stato molto interessante



scrivere questa storia individualistica, ma non sono riuscito a trovare un finale soddisfacente anche perché è arrogante verso tutti quelli che ferisce nel suo gioco. Ero disperato, ma sono venuto a conoscenza del fatto che le api morivano in tutto il mondo. Le api hanno un approccio contrario al mio protagonista solitario, possono sopravvivere solo tutte insieme, attraverso l'intelligenza dello sciame; questa immagine mi ha salvato dall'incubo di una sceneggiatura che non ho mai presentato e per la quale non ho mai chiesto soldi per realizzare il film, l'ho lasciata lì buttando via cinque anni di lavoro. Le api mi hanno salvato, attraverso una nuova prospettiva, ovvero vedere le cose come parte di un insieme più grande. Le piante non possono sopravvivere senza le api, le api non possono sopravvivere senza le piante, noi non potremmo mangiare un terzo di ciò che consumiamo senza l'impollinazione da parte delle api. L'intelligenza e la cooperazione dello sciame si può vedere a diversi livelli. Inoltre, avevo la storia di mio nonno che è stato un grande apicoltore, aveva costruito una casa solo per le api. C'è una relazione molto personale della mia famiglia, anche mia figlia e mio genero sono scienziati che studiano questi animali; sembra che ci sia il veleno delle punture delle

api nel nostro sangue che ci costringe sempre a tornare da loro. All'inizio, ho fatto un primo viaggio intorno al mondo, da solo con una piccola videocamera e un quaderno di appunti per osservare la condizione delle api in America, in Australia, in Svizzera, in Austria e in Cina. Ho girato il film solo nella mia testa e poi più avanti con una piccola troupe e con mezzi sofisticati, perché è stato un film con un budget importante. Abbiamo lavorato sei anni per realizzarlo e man mano si è costruita la struttura. Siamo stati due anni al montaggio, girando ancora le scene macro per le scene già girate dal vivo in tutto il mondo: abbiamo avuto due team, uno per la realtà e un altro solo per le riprese macro in uno studio a Vienna. Quattro persone hanno compiuto il viaggio, mentre per le riprese in studio delle api, molto complicate, eravamo in dodici a filmare questi animali così piccoli. Se posso svelare un segreto delle nostre riprese, siccome gli insetti si muovono così velocemente e danno fastidio alla gente, mi sono chiesto come avremmo potuto farli muovere come noi. Abbiamo fatto tentativi con 70 fotogrammi al secondo e a quel punto hanno cominciato a muoversi come noi, la gente non se ne è quasi accorta e questo ha creato una possibilità di amore del pubblico per gli insetti, togliendo



Sul set de Il viaggio (1986)

il fastidio della loro velocità. Abbiamo girato anche a 300 immagini al secondo il volo con camere specializzate create per filmare e analizzare le esplosioni - che potrebbero generare 1000 fotogrammi al secondo - ma a 300 si vedevano le ali muoversi, a 500 cominciavano a essere angeli, sotto 300 non si vedevano bene le ali e quindi tutte le immagini di volo che si vedono nel montaggio sono girate a 300 fotogrammi al secondo. Solo dopo abbiamo scoperto che gli occhi composti delle api vedono i movimenti a 287 fotogrammi al secondo e quindi per caso abbiamo scelto la velocità in cui anche loro vedono i movimenti. Per questa ragione, per mandare via un'ape, non bisogna fare movimenti bruschi, ma lenti e fluidi, in questo modo l'ape può vedere e di conseguenza reagire. Sono molto contento che attraverso il film abbiamo capito le api e ringrazio le api che hanno reso possibile il film. Abbiamo poi scritto un libro, anche in italiano, tradotto con una mia amica scienziata dell'Università di Piacenza che si occupa di insetti (*Non solo miele - Un mondo in pericolo*, Markus Imhoof e Claus-Peter Lieckfeld, Xenia Edizioni, Como - Pavia 2020)

Nel 1965 il suo connazionale Max Frisch raccontava la condizione dei migranti italiani in Svizzera con un lapidario "cercavamo braccia, sono arrivati uomini". Quanto c'è in Eldorado di ciò che ha potuto osservare in quegli anni?

Il mio rapporto con gli italiani era un po' diverso dal normale, perché da bambino avevo vissuto con questa ragazza profuga di Milano; anche mio nonno, quando la sua fabbrica di marmellata ha subito un tracollo, ha lavorato nel Ticino, abitava a Lugano e mio padre è cresciuto lì da bambino. Il mio rapporto con l'Italia e con la lingua italiana è sempre stato basato sull'amore. Rispetto alla domanda, per noi in quegli anni era più acuta la situazione internazionale in Sud America o in Vietnam rispetto agli stranieri che venivano in Svizzera. Non l'ho vissuto come un problema la questione dei lavoratori stagionali negli anni '60, vivevamo in quegli anni in un contesto di grande speranza: ho fatto la maturità nel '61 e con la mia generazione avevamo tutti la percezione che ci fossero questioni più urgenti e pericolose. C'era un politico razzista, James Schwarzenbach, che voleva chiudere completamente le frontiere agli italiani. In Svizzera c'erano pochi turchi, ma soprattutto italiani e spagnoli. Ha promosso delle iniziative contro le quali abbiamo



Eldorado (2018)

contestato ed era facile essere contro di lui. Gli italiani hanno vinto, oggi quasi tutti gli svizzeri in cucina imitano l'Italia. Christoph Blocher prosegue sulla stessa linea di Schwarzenbach; è il padrino del partito di destra (UDC); l'ho conosciuto da studente, andavo a scuola con sua sorella ed eravamo insieme nel Parlamento degli studenti all'Università di Zurigo. È strano perché in privato parla in modo molto più intelligente rispetto a quando lo fa in pubblico in forma molto più rigida. Il suo partito ha il 27% dei voti. In fondo abbiamo lo stesso problema che avete in Italia, per fortuna un po' meno grave, perché tutti si ricordano in Svizzera chi era Mussolini.

In Eldorado la sua attenzione è rivolta non solo alle figure dei migranti, ma anche a quelle dei militari e al personale medico della nave, come a evidenziare il complesso intreccio di storie personali che caratterizza spazi di questo tipo. Confrontando questo film con i suoi precedenti dedicati all'ambiente carcerario o militare, si direbbe che il suo cinema sia attraversato da un'umanità che permette sempre di distinguere le persone dalle istituzioni che rappresentano...

Vedere l'essere umano anche nel nemico è la base della speranza, necessaria per convincerlo a pensare in un altro modo, ovvero provare a vedere dietro lo scudo, per arrivare al cuore e osservare quali sono le ferite che lo fanno pensare e agire in quel modo. Per scegliere un attore che interpreti il cattivo, si deve scegliere un amico. Ad esempio, con l'attore che recita il ruolo di Bader, ne *Il viaggio* è stato molto difficile lavorare perché ha dei tratti comuni con quel personaggio orrendo. Mentre con Peter Simonischek, l'attore che interpreta l'ufficiale austriaco in *Der Berg*, siamo amici da anni e lo siamo sempre di più con il passare del tempo. Così è possibile elaborare insieme agli attori come essere cattivi senza andare a toccare le loro ferite personali perché se si sceglie un cattivo per fare il cattivo, questi dovrà sempre difendersi se si tocca il vero.



More than Honey (2012)

Un altro tema conduttore di tutto il suo cinema è la comprensione e l'empatia nei confronti del dolore degli altri. Una delle sequenze più emozionanti di *Eldorado* si svolge al posto di frontiera in Svizzera. Una bambina che la vita ha già reso adulta esprime la propria indignazione scaraventando a terra le bottigliette d'acqua che sono appena state offerte alla sua famiglia dagli agenti di polizia. Ci può raccontare qualcosa di questo momento così toccante?

Crudelmente è un regalo della realtà che racconto in questo nucleo narrativo attraverso una scena carpitata dalla macchina da presa. Questo dramma rappresenta la ribellione della bambina che prima di tutti gli altri ha capito cosa succederà e si ribella prima di sentire il no. Tutto il contesto del film è basato sulla mia memoria di questa ragazza italiana che si chiamava Giovanna, la mia prima storia d'amore da bambino, e la ragazzina al confine potrebbe essere lei. Questo stesso confine ha respinto Giovanna facendola morire settant'anni prima, non in mare, ma per le conseguenze che il suo rientro ha implicato. È un regalo della realtà e mi dispiace non sapere dove è finita questa famiglia. Spero per loro. Non abbiamo neanche avuto la possibilità di chiedere se fossero d'accordo a essere ripresi nel film. Sono grato nei loro confronti perché dà molta forza, senza parole, fa luce su questo tema e fornisce lo stimolo per combattere nel modo migliore questa condizione. Se fosse stato un film di finzione si sarebbe dovuta trovare una scena del genere. Io le chiamo chiavi: immagini chiave, personaggi

chiave o scene chiave che raccontano qualcosa di più grande del cosiddetto normale, pur essendo tutto assolutamente normale. Quando parlo con i miei studenti o assistenti più giovani provo sempre a stimolarli a vedere le cose che vogliono raccontare in questo modo: cumulare l'osservazione delle cose inutili che riveleranno poi l'essenziale; ovvero, vedere attraverso la somma dell'inutile il nucleo dell'essenziale. Nella sequenza al confine, la ragazzina butta via l'acqua che è essenziale per vivere, ma non la butta con aggressività contro il poliziotto, la butta per terra, soltanto per disperazione. E anche tutte le reazioni sono importanti e devo dire che il cameraman è stato geniale, con la sua empatia ha capito subito cosa fare e dove essere. Quando è uscita *La barca è piena* a New York, sono andato diverse volte alla corte notturna dove condannano le persone che hanno arrestato per decidere se metterle in galera oppure no. Nella sala del tribunale ci sono anche tanti barboni perché è un luogo caldo. Una notte c'era un afroamericano che voleva fuggire saltando oltre la barriera dove si trovava trattenuto. Per fermarlo l'hanno buttato giù e l'hanno trattato così crudelmente che sono andato a denunciare questi ufficiali del tribunale a un'organizzazione che si occupa di tutelare i diritti civili, la Civil Rights Union. Con una giovane rappresentante di questa organizzazione siamo poi andati a visitare il carcere di New York che si trova fuori città e in una sala degli agenti guardavano un monitor



Cast tecnico e artistico di *Flammen im paradies* (1996)

in cui analizzavano un assassinio avvenuto in un cortile della struttura quel giorno. Nella registrazione si vedeva un uomo che tirava fuori un coltello dalla manica e poi colpiva un'altra persona e subito dopo rigirava la giacca in modo tale da cambiare il colore esterno da arancione a verde per poi sparire nella folla dei prigionieri e la macchina da presa del sistema di videosorveglianza, gestito dai poliziotti, non rimaneva sulla vittima - uno spettatore empaticamente vorrebbe sapere se la vittima è morta o no, perché l'emozione è lì - ma seguiva il colpevole perché per loro era importante il delinquente. Qual è la posizione personale dietro la macchina da presa? Il modo in cui filmi racconta tutto su di te.

Sia in *Eldorado* che in *Un mondo in pericolo* la sua storia familiare entra nella narrazione. Quanto la nostra esperienza umana conta nella nostra creazione artistica? Il suo nuovo progetto è dedicato a una storia di oltre duecentocinquanta anni, tra la

sua famiglia e la globalizzazione. Quale percorso sta seguendo nel costruirlo?

Questo nuovo progetto è il più complicato che abbia mai fatto, ci sto lavorando da due anni e mezzo solo per fare ricerche e scrivere. Credo dedicherò ancora due anni alla scrittura, adesso che ho ottantuno anni sembra un po' una contraddizione, ma prima non sarebbe stato possibile sotto molteplici punti di vista. Mio padre ha scritto un'autobiografia che parla di queste storie in modo abbastanza approfondito, avendo condotto delle ricerche da storico. Mia nonna sosteneva di essere molto scura di pelle per un goccio di sangue nero che le derivava da una bis-bis-bisnonna che veniva dai Caraibi. Noi pensavamo a una figura simile alla Carmen, ma con le ricerche che stiamo conducendo - siamo una squadra di diverse persone, tra cui mio figlio - in tre paesi, abbiamo scoperto dei nuovi dettagli: il mio bis-bis-bisnonno è nato nel 1748 da una famiglia di ugonotti, rifugiati francesi e

a diciassette anni un banchiere svizzero di Copenaghen lo mandò in Marocco per due anni, insieme a suo padre. Dopo che morì il padre in Africa, lo mandarono su una nave per altri due anni in India e in Cina, ventitré anni nei Caraibi, nelle Virgin Islands che all'epoca erano una colonia danese. Lì all'età di ventitré anni ha fatto una figlia con una schiava che è mia bis-bis-bis-bis bisnonna e dopo ha portato questa bambina a Vienna, dove l'ha sposata con un mio antenato svizzero in fuga per l'Ucraina e da lì è nata la discendenza europea. Dall'altra parte, mia mamma è nata in India, quindi ritornano i Tropici; tra l'altro mia mamma è nata nello stesso identico luogo dove era morto cent'anni prima il fratello del mio trisavolo dei Caraibi. Noi pensiamo di avere inventato la globalizzazione, ma duecentocinquanta anni fa era già tutto collegato tra i Caraibi, Zurigo e l'India. Il film si concentra su tre donne e come abbiano vissuto questa globalizzazione, come siano state di fatto vendute e abbiano cercato di liberarsi. Al centro del film ci sono queste domande: quale è la differenza tra il destino e il caso? Esiste il libero arbitrio o si tratta del libero arbitrio di qualcun altro? Il tema essenziale riguarda la questione della libertà attraverso queste tre donne. Una delle mie assistenti ha trovato dei documenti negli archivi coloniali digitalizzati in Danimarca, scritti a mano in danese; ora siamo in fase di

traduzione, ma è emerso un testo fondamentale reperito presso l'Archivio Nazionale di Copenaghen che modifica ulteriormente la storia del film. Le ricerche implicano molto tempo, ma è importante per me conoscere anche le cose inutili di duecentocinquanta anni fa: per uscire di casa mettevano la parrucca o no? Oppure, quando uscivano a cavallo, ho scoperto che c'era sempre un ragazzo nero che correva dietro all'animale, attaccandosi alla coda, per poi tenere il cavallo nel momento in cui si fermavano. Tante storie che sembrano assurde, difficili da immaginare oggi. I documenti e le lettere che troviamo sono molto interessanti ed emozionanti, non so se avrò abbastanza tempo per finire tutto, ma spero che me ne rimanga ancora un po'...

Ha già avuto modo di parlare delle differenze tra finzione e documentario: oggi a quale linguaggio si sente più vicino?

Stranamente i miei film di finzione sono molto documentaristici e i miei documentari hanno la struttura narrativa della finzione. Questo è anche bello, perché si possono usare i mezzi che si sono appresi nei diversi ambiti. Ho fatto anche molte cose in teatro perché mi affascinava l'idea di mettere in scena i testi scritti da altri con una



Markus Imhoof nel suo studio a Berlino



Eldorado (2018)

storia drammaturgica di cento o duecento anni, questo soprattutto per imparare qualcosa che poi, ad esempio, è possibile usare per un documentario. Nel documentario impari a usare la camera per scoprire tutti i dettagli, ma questo stesso approccio può essere applicato anche nel cinema di finzione e viceversa. Io costringerei tutti gli studenti che vogliono fare finzione a fare anche cinema documentario, per imparare a guardare.

Per chiudere vorremmo chiederle una riflessione riguardo al futuro del cinema: dal momento che ha attraversato decenni ed epoche diverse dell'uso del mezzo, dove la produzione e la fruizione è molto cambiata, siamo curiosi di sapere cosa pensa in prospettiva e come secondo lei le immagini in movimento possano ancora essere uno strumento per raccontare storie personali e universali.

La mia assistente personale che studia ancora all'Accademia di Cinema di Berlino, fa parte di un gruppo che si chiama Bolex: ricevono ogni mese una bobina di 3 minuti da 16 millimetri per realizzare qualcosa su pellicola. Lei è molto entusiasta di questo esercizio. Più volte ci confrontiamo per capire la differenza rispetto al digitale. Ho fatto un'operazione agli occhi due anni fa per la cataratta. Prima avevo una visione leggermente tele: per questo motivo spesso avevo delle discussioni con il cameraman perché per me l'obiettivo in posizione "normale" era sempre un po' più lungo del suo. Dopo l'operazione vedo più grandangolare ed è strano vedere il mondo da vecchio in un altro modo. Le nuove generazioni non si accorgono che la differenza tra cinema e video risiede soprattutto nella profondità di campo. Sulle camere digitali è possibile applicare degli obiettivi speciali per provare a riprodurre questa differenza.

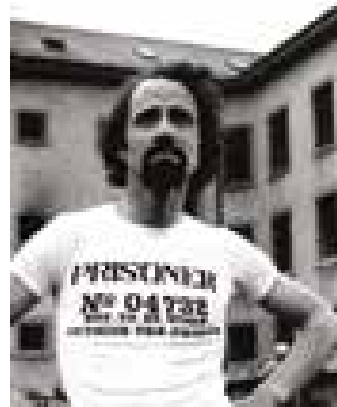


Per *Fluchtgefahr* abbiamo fatto le prove con un'attrezzatura video del 1973 estremamente ingombrante e abbiamo definito i movimenti da compiere. Alla mia scuola di cinema, il professore polacco, maestro di Polanski e Wajda, ci aveva costretti a lavorare con una macchina da presa con un mantello di piombo; il tutto pesava ottanta chili e quindi era impossibile spostarla da soli. Il senso era di farci pensare bene prima dove metterla ovvero la posizione, il punto di vista: è stata un'ottima lezione. Con una macchina di ottanta chili pensi due volte almeno la scena e dove vuoi mettere la cinepresa e se vuoi usare il carrello ancora peggio. Naturalmente la Nouvelle Vague è nata perché gli autori erano capaci di filmare con poca luce, una camera a spalla, fuori, non in studio: quella è stata una vera liberazione. Forse negli studenti di oggi c'è la nostalgia di perdere un po' quella libertà, quella che ci concedono i cellulari è forse fin troppa. Però girare in 35 mm ha dei costi altissimi - è peggio che andare in taxi, uno pensa solo ai soldi e non dove vuole andare - e non so se il cameraman di *Eldorado* al confine con la Svizzera si sarebbe soffermato tutto quel tempo su quella bambina, se avesse dovuto girare in pellicola. Non si deve buttare via la possibilità di

essere liberi, ma bisogna pensare prima. Ci sono discorsi ragionevoli portati avanti dai montatori che vogliono essere pagati di più perché devono gestire tonnellate di materiale, perché i registi non hanno pensato prima di girare. Tutte le volte che abbiamo girato in 35 mm, abbiamo sempre fatto una grandissima preparazione con schemi, disegni e découpage; insomma, non bisogna dimenticare di pensare anche con il video. Il cinema non morirà, ne sono convinto, ma cambierà molto. Poiché molte persone hanno un videoproiettore a casa, l'esperienza condivisa in una sala al buio si concentrerà per dei momenti preziosi, come andare alla filarmonica o allo stadio per una partita, cioè importanti eventi dal vivo. Il cinema di tutti i giorni scomparirà sempre più nella visione da casa (VOD); nel peggiore dei casi, da cellulare in metro. I festival e le proiezioni speciali con ospiti e dibattiti diventeranno sempre più importanti.

**Può farci una sintesi della sua produzione artistica?
Quanti Markus si sono susseguiti nella sua vita?
Per esempio, il Markus di oggi è sempre lo stesso Marcolino, oppure ci sono altri Markus che si sono passati il testimone nel tempo?**

Forse lo scopo è quello di non perdere il Marcolino; anche facendo tante cose e inseguendo il successo, il nucleo rimane sempre il Marcolino. Mi piace Billie Eilish che dice: "Non penso perché faccio così, penso e sento così e per questo lo faccio", non c'è quindi una strategia per convincere qualcuno, per vincere. Se faccio i progetti



Sul set di Rondo (1968)



Markus Imhoof con Chicca a Berlino

onestamente con il cuore diventa quello che è; mi piace Billie Eilish perché è sorpresa che abbia successo e secondo me è questo il segreto. Lei è un esempio di Marcolino. Se prima ho detto che la mia più grande libertà l'ho vissuta quando avevo sei o sette anni, per me sarebbe importante non dimenticarlo, difendere e custodire ciò; occorre essere la propria stessa mamma per far vivere questo desiderio che è un'enorme forza e un grande regalo. Esistono anche tante tentazioni e offerte volte a tradire il Marcolino. Ci sono anche diversi modi di fare

cinema, ci sono colleghi che lavorano sempre su sceneggiature partendo da romanzi scritti da altri, come Volker Schlöndorff che ora ha fatto il primo film documentario, insieme al mio produttore a Berlino. Anche se hai la fortuna di partire da un autore importante che ti dà una storia in mano, come in teatro, si deve scavare dentro se stessi e analizzare il legame personale. Quello che dico sempre ai miei studenti e assistenti è che è importante sapere perché lo fai e, se sai perché lo fai, hai anche la forza per difenderti e difendere il tuo progetto.



Ho conosciuto Markus Imhoof nel 2019 quando come ZaLab abbiamo distribuito quello che attualmente è il suo ultimo documentario:

Eldorado.

La folgorazione è stata innanzitutto per il film che affronta uno dei nostri temi centrali: le migrazioni e l'ingiustizia di un mondo in cui le persone ricche e i beni viaggiano globalmente mentre i poveri devono rimanere al loro posto, nascosti, sfruttati e respinti.

Negli anni ZaLab ha prodotto, distribuito, riflettuto in maniera quasi ossessiva su questi temi, ma *Eldorado* l'abbiamo subito sentito diverso, nato da un'urgenza non rimandabile, una storia personale, una ferita mai rimarginata. Lo dice Markus stesso all'inizio del film: "Questo è un viaggio per vedere quello che in realtà non voglio vedere."

Ed *Eldorado* questo fa, e rendendo visibile quello che si vorrebbe ri-

muovere, lo rende vicino, comprensibile e scomodo. L'ingiustizia è un fardello molto pesante di cui essere complici.

Questo grido intimo sarebbe arrivato anche a chi di migrazioni non sa nulla, a chi la pensa in maniera differente?

Nel nostro desiderio di distribuirlo noi abbiamo pensato di sì.

E tutte le volte poi che ho accompagnato Markus nel tour organizzato per presentare il film ho sentito sempre il trasporto nel pubblico, una gran voglia di condividere.

Il film fa questo effetto, ma anche il suo regista.

Il suo legame con l'Italia è fortissimo, lo racconta *Eldorado*, e anche la sua vita che è rimasta sempre legata al nostro paese.

Quanto Markus ci tenesse alla distribuzione italiana è stato subito molto chiaro; in una delle nostre prime telefonate mi ha detto che

aveva pensato di fare una versione con la sua voce in italiano: è quella che abbiamo distribuito, bellissima nel tono, nell'accento, nell'emozione. Ricordo la prima a Pordenone al Festival Le Voci dell'Inchiesta con le domande che non finivano e il giorno dopo la corsa per arrivare al cinema perché il film aveva vinto il Premio del Pubblico; un'intervista alla radio in cui, finita la diretta, una delle collaboratrici del programma si è fermata a parlare della storia della sua famiglia, molto simile alla vicenda del film, ma che non aveva fino ad allora mai avuto voglia di indagare o una proiezione a Milano in cui a sorpresa sono venuti gli amici del teatro di Markus di quando giovane abitava lì. Markus assomiglia al suo film nella sua capacità di ascolto, nel mistero che la sua storia personale porta con sé, nella vitalità e nella malinconia. Il piacere di aver conosciuto Markus e averlo visto incontrare gli spettatori del suo film è un'esperienza bellissima, e da anni con diversi suoi "fan" ci diciamo quanto sarebbe bello (ri)portare anche gli altri suoi film in Italia. Contenta che questo numero di Mondo Niovo e il premio a Markus possa essere un seme in questa direzione!

Ho conosciuto Markus in un rovente agosto, nel 2017. Era a Foggia per girare quello che sarebbe diventato il film *Eldorado*. Aveva preso accordi con un mio collega: un attivista che all'epoca era molto "in vista". Dopo un primo incontro - per non farla tanto lunga - Markus decise di far fuori il collega famoso e di chiedere a me se avessi voglia di accompagnarlo. Chi conosce mr. Imhoof lo sa, è fatto così, poche chiacchiere e selfie, riesce subito a capire con chi ha a che fare! Io accettai subito. Tra l'altro chi fa il sindacalista a Foggia, nel settore agricolo, ad agosto non ha ferie. Infatti, succede sempre qualcosa: lavoratori che schiattano dalla fatica o dal caldo, incidenti sul lavoro, arresti per caporalato, ecc. Fu così che iniziammo: con me a guidarli in campi di raccolta, casolari occupati o abbandonati e insediamenti precari. A questo punto dovrei raccontarvi brevemente perché Markus scelse come set delle riprese proprio la Capitanata. Foggia è la più vasta pianura meridionale, una volta "granaio" d'Italia e oggi primatista nazionale nella produzione di pomodoro e di diverse varietà di ortaggi. Questo primato, cioè riempire gli scaffali di tutta Europa con barattoli di pomodoro pelato e prodotti ortofruttili, lo ha raggiunto negli anni con l'assai meno lusinghiero primato dello sfruttamento lavorativo nei campi agricoli dei lavoratori stranieri e con la più estesa diffusione di segregazione abitativa su base "razziale", i cosiddetti ghetti: le più popolate

bidonvilles nel cuore dell'Occidente. La maggior parte degli ortaggi nei supermercati europei, dunque, proviene dalla provincia di Foggia, dove migliaia di lavoratori africani, sfruttati e sottopagati, sono costretti a vivere in villaggi fatti di cartone e lamiera, senza luce, acqua potabile, né servizi igienici. Fatta questa piccola, ma doverosa parentesi, è forse il caso di ricordare anche perché Markus aveva bisogno di una scorta e perché alla fine decise di chiedere a me. Io, all'epoca, facevo il sindacalista a Foggia e mi occupavo di denunciare lo sfruttamento e di rappresentare i diritti dei lavoratori nei confronti dei "padroni". Di conseguenza, per poter entrare in una città quale il Gran Ghetto di Rignano, vissuto da circa 3.000 africani, la troupe aveva bisogno di un accompagnatore riconosciuto e di cui i lavoratori si fidassero. Il Gran Ghetto, infatti, è forse - sicuramente lo era nel 2017 - il più grande insediamento spontaneo d'Europa: tremila subsahariani organizzati come in un qualsiasi villaggio africano, ma a 15 km da un capoluogo di provincia italiano. In Italia. In Europa. Il Ghetto è gestito dai "caporali", cioè da coloro che si occupano dell'intermediazione, portando ai datori di lavoro i braccianti da sfruttare. I caporali sono anche quelli che comandano con la forza nel ghetto e non vogliono che ci entrino sindacalisti, giornalisti e registi. Non posso raccontarvi di tutto quello che è successo in quelle settimane

- di quando ci hanno minacciato e provato a malmenarci - questo è perfettamente ritratto nel film diretto da Markus che grazie anche al contributo di Akhet, giovane ivoriano che viveva temporaneamente in una baracca, narra senza sconti il malessere e le sofferenze di quei lavoratori. Il risultato di questo viaggio e di quegli innumerevoli concitati momenti è *Eldorado*. Un film bellissimo ed emozionante che Markus è riuscito a portare in giro per il mondo, arrivando a concorrere al festival di Berlino e per Hollywood. Ormai sono passati cinque anni, molto è cambiato, ma il Gran Ghetto esiste ancora. Molti lavoratori ora hanno un container con luce, acqua e servizi igienici; vengono pagati circa 6 euro all'ora a fronte dei 3 euro nel 2017. Il problema non è certo risolto, molti sono ancora sfruttati e mal pagati (la politica diciamo che non ci ha aiutato), ma i miglioramenti ottenuti sono stati una conquista degli stessi lavoratori e delle persone che hanno lottato al loro fianco. E i margini per ulteriori conquiste sono ancora ampissimi, basta volerli vedere. Se tutti facessimo un po', quel poco diventerebbe enorme, perché come mi ha detto Markus: se sei su una barca a vela puoi sfruttare il vento per andare avanti, ma la direzione sei tu a deciderla! E difatti, siamo tutti parte del cambiamento: da chi coltiva, produce e vende a chi acquista al supermercato.

Ho conosciuto Markus Imhoof nel 1984 a Milano e il ricordo della sua intelligenza, onestà intellettuale e garbo personale, è rimasto in me indelebile. Mi fu proposto di collaborare con lui alla sceneggiatura di un progetto per la televisione dedicato alla figura di Izrail' Lazarevi Gel'fand, più noto con lo pseudonimo di Parvus, uno dei leader del movimento rivoluzionario russo nonché finanziatore grazie ai cospicui mezzi che elargiva dalla Germania dov'era espatriato dopo che il regime zarista l'aveva condannato a morte e dove s'era immensamente arricchito. Questa figura araldica, al tempo leggendaria e controversa, era stata poi espunta dalla storiografia ufficiale e non la si trovava più menzionata fra i teorici della Rivoluzione d'Ottobre essendosi messo in contrasto col suo gruppo dirigente, in particolare con Lenin. Eppure fu proprio Parvus a organizzarne il rientro in Russia nel 1917, grazie a un convoglio ferrovia-

rio che dalla Svizzera giunse a Pietrogrado attraversando la Germania imperiale, segretamente implicata allo scopo di favorire la crisi della Russia zarista con cui era in guerra (1914-1918).

Il titolo di questa storia affascinante era proprio *Il treno* e il soggetto si basava su un testo scritto da Enzo Bettiza in collaborazione con Dario Staffa. Si trattava di una coproduzione europea in grande stile, di quelle che si facevano solo per i progetti ambiziosi, e Markus Imhoof, fresco di nomination all'Oscar per il suo splendido film *Das Boot is voll (La barca è piena)*, era stato incaricato della regia. Si associò un giovane promettente sceneggiatore, Roberto Jannone, e questo gruppo apparentemente eterogeneo si dimostrò invece molto affiatato. L'impegno, malgrado la massa sterminata di studi che dovemmo affrontare, si rivelò anche molto divertente e istruttivo

dato che ci svelava tanti retroscena di un mito che credevamo di conoscere bene. Markus Imhoof parlava benissimo l'italiano, aveva una casa nelle colline del piacentino, non molto distanti da Crema, la mia città d'origine, e fui sorpreso di scoprire che - anziché il cineasta ascetico e rigoroso, forse addirittura rigido, che immaginavo - Markus fosse invece una persona così disponibile e affettuosa, innamorata della natura e dell'Italia. Il trattamento del film però non convinse e alla fine ne fummo estromessi. Fu realizzato da Damiano Damiani nel 1988, col titolo *Il treno di Lenin* e un cast prestigioso (Ben Kingsley, Dominique Sanda, Leslie Caron, Paolo Bonacelli, Jason Connery). Markus Imhoof si buttò sul bellissimo progetto successivo, *Die Reise (Il viaggio)*, basato sul romanzo di Bernhard Vesper, che fu presentato a Venezia un paio d'anni dopo, nel 1986. Un film cui teneva molto e che affrontava il tema assai delicato della nascita del terrorismo in Germania.

È da allora che non lo vedo, ma ho sempre seguito con attenzione la sua attività di regista/produttore e lo considero un vero amico. Mi ha molto colpito il suo film *More than Honey (Un mondo in pericolo)* dedicato al rapporto così distruttivo che l'uomo ha con la natura, un grido d'allarme che testimonia la passione civile di un artista appartato e sensibile e approfitto di questa occasione per abbracciarlo con affetto.



La barca è piena (1981)

Mi ha sempre affascinato osservare Markus mentre lavorava con gli attori. Ricordo che a un certo punto si stava discutendo sulla corretta pronuncia di alcune espressioni dialettali. Markus ha insistito affinché il suono e la modulazione fossero esattamente come dovevano essere. Ogni dettaglio era importante per lui, come se stesse lavorando a una preziosa opera d'arte in miniatura. Questo accadeva durante le riprese de *La barca è piena*, film nel quale ho lavorato come stagista alla macchina da presa. È stato anche emozionante vedere quando Markus e Hans Liechti, il direttore della fotografia del film, si confrontavano sulle loro rispettive idee. Spesso si parlava di immediatezza, vicinanza ai personaggi, autenticità. È stato in questo contesto che ho sentito parlare per la prima volta di John Cassavetes. Mi si è aperto un nuovo mondo. Circa trentacinque anni dopo ero di

nuovo in viaggio con Markus, questa volta per il suo film *Eldorado*. La sua attenzione per i dettagli non era affatto diminuita. Questa volta non si trattava della pronuncia corretta. Si trattava di persone, di esseri umani, e di come trovare uno sguardo appropriato ed empatico verso di loro. Non pietà, ma compassione. Anche se il racconto era legato alla sua storia personale, la vicinanza alle altre persone e l'autenticità erano ancora una volta importanti per lui e per il suo lavoro. Sono rimasto ancora una volta affascinato da Markus dal suo modo di avvicinarsi, di ascoltare storie, di fare domande, di voler capire. L'amore per i dettagli era di nuovo visibile, così come la gioia di trovare e raccogliere innumerevoli prospettive e aspetti di questa storia sconfinata. Sì, è anche un collezionista e un custode. Non un apicoltore, ovviamente, ma qualcuno che non vuole dare via nulla, perché

potrebbe significare perdere una di quelle piccole cose importanti per le sue storie. Qualcuno potrebbe dire che bisogna decidere cosa è importante e cosa no. Gettare via il superfluo. Troppe piccole cose bloccano il flusso, sono d'intralcio. Lavorando con Markus ho percepito come entrambe le cose si unissero in modo ingegnoso: c'era la grande Storia, l'argomento importante, ma altrettanto importanti erano le piccole cose. Attraverso di esse ci avviciniamo alle persone e forse riusciamo a capire cosa significa per loro essere parte della grande Storia. Il grande è sempre presente nel piccolo. Si potrebbe chiamare *pars pro toto*, ma è molto di più. È l'amore per l'apparentemente insignificante e per il singolo essere umano. Questo l'ho imparato da Markus, lo devo a lui e gliene sono infinitamente grato. Continua così, Markus!



Aleksandr Trovt Parvus, Lev Davidovi Trotski, Lev Grigorievič Deustsch



Sono cresciuto vicino a Lucerna, una città molto turistica nel cuore della Svizzera. Si trova ai piedi del Monte Pilatus, dove Markus Imhoof ha girato la sua potente opera da camera *Der Berg*. Vedendo questo film sul grande schermo da adolescente sono rimasto profondamente colpito. Non solo per le interpretazioni degli attori, ma soprattutto per la volontà di Markus di creare una visione che andava ben oltre tutto ciò che avevo visto in Svizzera prima di allora. Si trattava di una narrazione radicale, di un approccio visivo ipnotico e si percepiva tutta la fatica e gli ostacoli che devono aver affrontato per girare questo film, in cui - come ho appreso quando ho realizzato un documentario su Markus l'anno scorso - sono rimasti intrappolati in cima alla montagna per diversi giorni durante le forti tempeste invernali. Quando ci siamo incontrati personalmente per la prima volta a Soletta nel 2001, durante il raduno annuale dei cineasti svizzeri, non sono stato io ad avvicinarmi a lui (per troppo

rispetto), ma è stato lui a lodarmi per il "compleanno" del mio lungometraggio. Una tale attenzione per il lavoro dei registi più giovani è rara e mi sono reso conto di quanto sia prezioso imparare dai nostri maestri. Allo stesso tempo, questo primo incontro mi ha dato la sensazione che ci saremmo incontrati di nuovo. E così è stato. Una volta ho avuto Markus davanti alla macchina da presa in un documentario su un nostro amico attore morto troppo giovane: Mathias Gnädinger che ha lavorato come protagonista nei film di Markus *Das Boot ist voll* e *Der Berg* e in tre miei film; e poi, più tardi, alla nostra scuola di cinema di Zurigo, dove insegno e dove abbiamo tenuto una lezione di un giorno. È stata questa conferenza a farmi capire che Markus è sempre stato un modello per il mio lavoro. Il suo umorismo, la sua passione, la sua ansia di arrivare al nocciolo di una storia è impressionante e ti fa credere nel potere del cinema. Sono molto lontano dalla sua maestria, ma il desiderio di arrivarci

mi fa andare avanti.

Quando l'ho messo di fronte a diverse dicerie sulla sua accuratezza come regista, che ho sentito nel corso degli anni, come quella secondo cui avrebbe fatto indossare a tutte le comparse di *Der Berg* biancheria intima storica, si è messo a ridere. Mi sono reso conto che coloro che sostenevano che fosse un regista meticoloso stavano semplicemente invidiando la sua passione e la sua conoscenza dell'arte cinematografica.

Nel dirigere il documentario su Markus come tributo alla sua carriera e al suo ottantesimo compleanno, ho voluto viaggiare lungo tutti i luoghi in cui aveva vissuto e girato. Grazie al suo intervento e alla sua mancanza di tempo (sapendo che ha un nuovo progetto piuttosto importante in arrivo) abbiamo ridotto le interviste a due giorni di riprese a Berlino, a casa sua. Il primo giorno abbiamo parlato per sette (!) ore, il secondo per altre quattro ore. Dopo le riprese non era lui a essere esausto, ma io. La sua forza è incredibile, la sua memoria è un tesoro per quanto riguarda il cinema in generale. E sono state quelle interviste a farmi capire che il suo mestiere, il suo modo di raccontare, la sua maestria e la sua umanità ci terranno svegli e ci indicheranno che non dobbiamo mai riposare. I suoi film metteranno noi e le generazioni a venire di fronte al significato della vita e al ruolo che svolgiamo sul nostro fragile pianeta.



Der Berg (1990)

Sono lieta di poter scrivere qualcosa su Markus per il suo premio, come sua ex assistente e poi partner di lavoro, ma anche come sua ex moglie e come amica. Un premio alla vita nella Giornata dei diritti umani non potrebbe essere più appropriato per Markus, sia per la sua vita che per il suo lavoro. Congratulazioni! Ho conosciuto Markus nel 1988 al teatro di Berna, dove stava dirigendo una delle sue prime opere. In realtà, in quel periodo avevo deciso di abbandonare il mio posto di assistente a teatro. Ma il direttore artistico mi chiese di assistere Markus. Lo descrisse come una persona che sa bene cosa vuole e che non molla la presa finché non è convinta di aver trovato ciò che cerca. Per questo voleva fornirgli un'assistente esperta. Mi sono lasciata convincere

un po' a malincuore, perché allora volevo dirigere io stessa in teatro. Ma quando ho incontrato Markus, ho capito subito che mi interessava non solo come regista, ma anche come persona. Mi affascinava il modo in cui Markus scavasse sempre in profondità, come volesse scoprire, insieme agli attori, perché i personaggi si comportano nel modo in cui si comportano. Anche nel linguaggio non si limitava a recitare le battute, ma cercava l'atteggiamento dietro le frasi. E c'era sempre una curiosità, uno sguardo attento e una creatività giocosa. Non ha mai condannato i personaggi. Questo è stato poi anche il caso della nostra vita privata, soprattutto durante la difficile fase della separazione del nostro matrimonio. Oggi siamo migliori amici e ciò pertiene molto al fatto che anche

Markus vuole scoprire il motivo per cui nella nostra vita privata qualcosa accade, fallisce o addirittura ha successo.

Dopo l'anteprima, Markus mi chiese se volessi partecipare al suo film successivo, *Der Berg*. Ho messo volentieri in secondo piano il mio desiderio di dirigere in teatro, non sapendo allora che non sarebbe stato per un solo film. Grazie a quasi otto anni come sua assistente, ho poi fatto il salto nella regia cinematografica. Grazie anche per questo! Quando mi sono innamorata di Markus mentre lavoravo, all'inizio ho cercato di nascondere, ma all'occhio buono di Markus non sfugge nulla. E grazie a ciò, siamo stati insieme per trentaquattro anni arricchenti, attraverso tutti gli alti e bassi.

Ci sono persone che si conoscono prima di incontrarle. È stato così quando ho visto il film di Markus *Das Boot ist voll* nel 1981. Un film deprimente e opprimente che svela la leggenda svizzera della menzogna, la leggenda di essere un Paese di rifugio per le vittime fuggite dalle orde naziste. Una scelta coraggiosa per un regista svizzero in Svizzera. Nel 1981 Markus ha ricevuto l'Orso d'argento per questo film alla Berlinale e il critico Tullio Kezich ha scritto su la Repubblica: "*La barca è piena* si svolge con una freschezza di osservazione dei comportamenti che ricorda il *Diario di Anna Frank*". Che complimento! Ci sarebbero voluti altri 23 anni prima che la versione restaurata digitalmente del film venisse riproposta alla Berlinale. In quell'occasione ho potuto dare il benvenuto a Markus sul Red Carpet come direttore del festival.



More than Honey (2012)

Il film non ha perso nulla del suo significato e della sua esplosività. La nuova versione è arrivata al momento giusto, dopo l'invasione dell'Iraq da parte dell'Unione Europea e dell'esercito americano, su ordine del bugiardo presidente Bush Jr. Questa guerra ha scatenato una delle più grandi ondate di rifugiati dall'Iraq. Poi, nel 2018, quando il personalissimo film di Markus *Eldorado* è stato nuovamente presentato in anteprima alla Berlinale, quasi cento milioni di persone erano già in fuga in tutto il mondo da guerre, fame e catastrofi ecologiche. Oggi i rifugiati arrivano ogni giorno anche per sfuggire alla guerra di Putin in Ucraina; stanno arrivando alla stazione ferroviaria principale di Berlino. Le barche sono sempre più piene.

Con *Eldorado*, Markus ha aggiunto - tramite la bambina italiana Giovanna che ha trovato rifugio presso la sua famiglia - una visione molto privata del destino globale dei rifugiati. Giovanna dovette tornare in patria, e questa separazione dalla sua amica-sorella ha colpito profondamente il piccolo Markus. Come regista, Markus è un maestro nell'aver uno sguardo intimo sulle persone e sulle complessità derivanti da politica, interessi economici, sfruttamento, discriminazione e violazioni dei diritti umani. Questa visione, affinata anche dal nonno, appassionato apicoltore, si ritrova anche in *More than Honey*. Insieme abbiamo portato questo

film all'International Film Festival di Telluride, nella contea di San Miguel, in Colorado. In questo viaggio ho scoperto di aver trovato in Markus un'"anima gemella". Questo è successo non solo per i suoi film poetici e ricchi di umanità che mi sono piaciuti, ma anche per il nostro punto di vista comune, critico verso un mondo orientato al profitto. Un mondo strano con persone strane e azioni strane: per esempio, non solo priviamo le api del miele, ma le stiamo quasi sterminando con gli abbattimenti chimici, pur sapendo che sono le nostre salvatrici, persino le nostre sopravvissute. Il film ha giustamente ricevuto il German Film Award ed è stato il film proposto dalla Svizzera per la corsa all'Oscar.

Markus come regista è come un buon apicoltore, svizzeramente attento, meticoloso, gentile, impegnato, coraggioso, perseverante e con un grande senso dell'umorismo. Un uomo sensibile che ama le persone e ama le api: "Umsäuselt von sumsendenden Bienen Schnurrdiburr".

Come il malizioso vignettista, poeta e apicoltore tedesco Wilhelm Busch ha scritto: "Saluti, care api, dal raggio di sole del mattino". Saluti, caro Markus. È così bello che tu sia premiato. Il raggio di sole del mattino splenda sempre su di te.

Con ammirazione, Dieter Kosslick (Direttore della Berlinale dal 2001 al 2019).



More than Honey (2012)

Caro Markus,

Africani... I loro paesi sono derubati e saccheggianti... uranio, petrolio, diamanti, coltan, rame, ferro, oro, persino terreni agricoli, foreste... Il saccheggio avviene su vasta scala e con i bulldozer, indirizzando il denaro e la ricchezza verso un minuscolo manipolo di umani che, dai loro yacht, se ne fregano di noi, della terra, delle specie, del futuro delle piante, delle foreste. E allo stesso tempo, mostriamo agli africani quanto siamo belli. A volte siamo umani e intelligenti, a volte siamo codardi ed egoisti... A volte li lasciamo annegare, a volte li salviamo. A volte li lasciamo liberi

di muoversi da soli nella natura, altre volte li assumiamo per raccogliere i nostri pomodori. E come sempre, alla fine vinciamo noi. L'immigrazione è sempre esistita nella storia dell'umanità. Quando si tratta di una mescolanza lenta, utile per la cultura, lo scambio di idee, la conoscenza, la letteratura, la musica, la maggior parte di noi non vede alcun problema in questa mescolanza. Mi viene in mente un'immagine culinaria... Un'immigrazione morbida, lenta e naturale è come selezionare con cura gli ingredienti e combinarli con sottigliezza per preparare il piatto migliore. L'immigrazione forzata di massa è l'opposto... è "prendi tutti gli ingre-

dienti in cucina, uniscili mescolando bene, cuoci a fuoco vivo e sarà buonissimo, vedrai". Non funziona. L'immigrazione di massa è il frutto di un piano per distruggere paesi, culture, civiltà... Che importanza ha il caos economico, sociale, culturale e politico della mancata integrazione che ne conseguirà? Questo è il "sogno" dittatoriale e imperialista dei nuovi Signori della Terra, gli stessi che in passato hanno organizzato la schiavitù. Caro Markus, tutto questo deve essere visto nel nostro film. Filmate gli africani come star del cinema, come le nostre api in *More than Honey*, e non lasciate che siano più trasparenti.

Il mio primo incontro con te, Markus, è stato quando ti ho prenotato un volo per Roma un venerdì sera tardi durante il mio stage. Dovevi arrivare in Italia il prima possibile per lottare affinché le scene dell'operazione Mare Nostrum, il salvataggio nel Mediterraneo, potessero ancora far parte del tuo film *Eldorado*. La marina militare italiana non voleva più che venissero mostrate le riprese che tu avevi effettuato mesi prima su una barca di salvataggio nel Mediterraneo. Il tuo impegno mi colpì allora e fui ancora più contenta quando qualche mese dopo mi chiamasti per chiedermi se volevo lavorare per te. Ci siamo dati appuntamento per il pranzo. Arrivai con cinque minuti di ritardo. Ancora oggi me lo rinfacci, tuttavia ho ottenuto il lavoro.

Nonostante il clamore mediatico, i festival, il tour cinematografico e la

campagna per gli Oscar di *Eldorado*, non ti sei mai stancato di parlare a favore dell'umanità e di criticare le politiche sui rifugiati sui tuoi canali social e sul palco, discutendo con politici, spettatori e attivisti. Hai ricevuto molti premi, tra cui il Premio Diritti Umani al Festival di Lugano, dove ho avuto il piacere di accompagnarti. Che si tratti di *Eldorado*, de *La barca è piena* o di *More than Honey*, tu avvolgi la rivendicazione politica dei tuoi film con l'emotività, in modo che siano toccanti e commoventi allo stesso tempo. E riesci a rendere accessibili e comprensibili le grandi questioni. Ho potuto osservare il tuo entusiasmo per la complessità delle cose, il modo in cui riesci a immergerti in interi mondi, senza mai adagiarti su verità semplici. Da te ho potuto imparare quanto sia importante l'inutile. Per tre anni ho accompa-

gnato ricerche intense e meticolose, scambiando informazioni con storici in Svizzera, Danimarca e Caraibi per il tuo nuovo progetto. In questo periodo ho sfogliato innumerevoli vecchi documenti, ma non riesco ancora a leggere le vecchie scritture... Ora è ancora più eccitante per me vedere il processo di condensazione di questa realtà e infondere fantasia in essa, intrecciandola con la finzione. La tua curiosità per le persone e la vita è contagiosa. Non importa chi ti sta di fronte, sei interessato alle loro storie - anche per la cassiera del mercato biologico, dove vai a pranzo ogni giorno.

Quando stavo lavorando al mio primo film documentario lungo, non sei mai stato indulgente nel fornire un feedback buono e onesto. Ho imparato dal tuo sguardo attento e dettagliato. Mi hai sempre fatto sentire come se potessi contribuire con la mia opinione di giovane regista ai tuoi progetti. Apprezzo molto questo dialogo e il fatto che ti impegni sempre in discussioni, anche se a volte non siamo d'accordo. Raramente ho notato che ci sono diverse generazioni tra di noi, perché sei aperto e continui sempre a imparare dagli altri, indipendentemente dalle esperienze che hai fatto. Con il tuo nuovo progetto ti muovi di nuovo nelle relazioni fra diversi secoli, tra la Svizzera e un mondo globale e in rete. Ma non dimentichi mai il personale, perché sei un regista interessato all'umanità.

Durante il mio primo anno di scuola di cinema, Stefan Schwieter ci ha chiesto quali documentari avessimo visto durante una lezione.

Non ne avevo visti molti fino a quel momento, ma dissi che mi era piaciuto *More than Honey* e che ero rimasta colpita dal sound design. Il secondo film che ho visto di Markus è stato circa sette anni dopo: era *Rondo*, tre ore prima che lo incontrassi. Il regista Andres Veiel mi aveva detto che Markus stava cercando un assistente. Quando ci siamo incontrati per il colloquio di lavoro davanti al suo appartamento a Kreuzberg, ho capito subito che è una persona molto curiosa ed entusiasta della vita. Era molto interessato al motivo per cui avessi scelto di guardare *Rondo*. Gli ho detto che mi piaceva il modo in cui mostrava il regime carcerario svizzero. Più tardi mi ha raccontato che la sua prima visita in un carcere è stata quando gli è stato chiesto di organizzare dei sacchetti di carta per uno stand di banane a una fiera annuale. Nella prigione i detenuti producono quei sacchetti di carta. All'epoca Markus aveva sette anni. Quattro anni dopo, il direttore della prigione e suo padre condivisero una stanza in ospedale e Markus poté visitare di nuovo la prigione, pensò che le persone erano chiuse lì dentro come conigli in gabbia. Markus ha detto "il pericolo non era la cosa principale per me da bambino". Credo che questo dimostri già la sua curiosità e il suo interesse per le persone e la vita. È molto interessato alla psicologia delle persone e vuole capire il contesto e le relazioni. Dopo il colloquio di lavoro, durante il quale abbiamo passeggiato per



Proiettore costruito da Markus Imhoof da bambino

Berlino-Kreuzberg, ero molto sicura di ottenere il lavoro. Poi, una settimana dopo, Markus mi ha chiamato e mi ha chiesto se conoscessi la differenza tra l'Orso d'argento e l'Orso d'oro alla Berlinale. Ho pensato che fosse una domanda trabocchetto e ho risposto: "Sì, certo". Poi mi ha detto che avrei ricevuto l'Orso d'argento perché aveva scelto di lavorare con un'altra persona. Ero molto arrabbiata con lui anche per aver prolungato così tanto la tensione in me. Non ho continuato a guardare altri film di Markus finché non mi ha chiamato di nuovo due anni dopo. Mi disse che stava cercando di nuovo un assistente. Ero molto felice e mi sentivo onorata, ho lasciato immediatamente il mio altro lavoro part-time e ho guardato *Fluchtgefahr* e *Die Reise* che è finora il mio film preferito di Markus. La struttura dei film di Markus è unica. È sempre guidata dai personaggi. Mi piace che ognuno di loro abbia una posizione diversa e veda il mondo in modo diverso. Lui dice sempre: "Die Summe des Unwesentlichen ist das Wesentliche", cioè la somma dell'inessenziale è l'essenziale. Credo che questo derivi dal suo processo di ricerca. È molto preciso e apporta molte mo-

difiche. Vuole davvero capire il mondo in cui vivono i suoi personaggi. Un mese fa abbiamo montato una libreria nel suo appartamento. Quando volevamo comprarla ha fatto tutte le modifiche del caso: qui un altro ripiano, lì deve essere più piccolo, questo ripiano deve essere più grande, qualcuno avrebbe potuto impazzire ma io penso che sia molto ragionevole. Alla fine la libreria ha un aspetto unico, come se ci fosse un'idea dietro e si adatta perfettamente al suo salotto. Ho imparato da lui che la politica e la psicologia sono perfettamente combinate tra loro e che l'empatia può spesso essere la chiave di un problema. Altrimenti, la soluzione potrebbe essere pensare a dove si trova il problema: da bambino ha costruito un proiettore con un barattolo di pomodoro. Quando l'immagine non veniva proiettata, scopri che il problema era la croce di Malta, in modo che l'immagine potesse passare attraverso il proiettore immagine per immagine. Spero di passare molto più tempo con lui al mercato biologico, dove andiamo a pranzo quando lavoro da lui, o provare il pesce che compra sempre al mercato per mangiarlo nei fine settimana.





Markus Imhoof con il suo cavallo

“Deve avere una goccia di sangue nero”

Ho conosciuto Markus Imhoof dopo il suo successo mondiale *Das Boot ist voll* che anch'io ho ammirato, quando noi drammaturghi della Westdeutscher Rundfunk abbiamo voluto riproporlo in suo onore.

I suoi precedenti film svizzeri, che erano sempre stati veementi e seri nella loro opposizione all'autorità, mi erano tutti sconosciuti all'epoca, ma la sua insolita miscela di spirito combattivo e di resistenza, di curiosità e di empatia è emersa durante la nostra prima conversazione e abbiamo scoperto che entrambi ammira-

vamo e apprezzavamo il romanzo autobiografico di Bernward Vesper *Die Reise*, come la più importante eredità letteraria e politica della generazione del '68 tedesco. Gli ho promesso spontaneamente il mio aiuto personale e istituzionale alla WDR per un adattamento cinematografico. Abbiamo lavorato insieme alla sceneggiatura del film, che metteva insieme la sua visione della Repubblica Federale Tedesca dall'esterno e la mia esperienza dall'interno. Ho viaggiato con lui attraverso il paese, a lui sconosciuto, fino ai principali capi della generazione della contestazione e Imhoof è riuscito a trovare la chiave

politica dell'epoca per la costellazione padre-figlio: la colpa dei padri è la rabbia dei figli.

Anche in questo film - come spesso accade in molti dei suoi film - le fiamme e i cavalli determinano gli eventi drammatici, nei quali egli si lancia ossessivamente fino all'esaurimento fisico di oggi. La crescente compostezza dell'età non fa del poeta ribelle un cavallo zoppo, ma sempre più spesso egli collega la storia del mondo con la storia della sua famiglia e c'è ancora molto da aspettarsi, forse anche il disvelamento del mistero della goccia di sangue nero in lui.

Ho conosciuto Markus nel 1984 quando Ermanno Olmi lo invitò a Bassano del Grappa, nella sede di Ipotesi Cinema. In quell'occasione vidi anche *Das Boot ist voll* (*La barca è piena*), con il quale ottenne la nomination all'Oscar come miglior film straniero. Da allora, grazie anche a una straordinaria convergenza sulle tematiche sociali, in una parola “umaniste”, che ci interessavano - e ci interessano ancora oggi - ci siamo frequentati spesso. A quel tempo io non ero ancora un regista, ma abitavo a Milano per cui non fu complicato collaborare con lui quando, sempre per Ipotesi Cinema, gli fu commissionato il documentario *Via Scarlatti 20*. Fu proprio in quei giorni che in me scattò l'idea di andare oltre quello che già facevo, cioè passare alla regia, grazie anche a Markus che mi incoraggiò: “Fai già la fotografia e il montaggio, prova”. Con *Via Scarlatti 20*, storia di un condominio di ringhiera e dei suoi inquilini, ho imparato molto da Markus, soprattutto dal suo modo di rapportarsi con gli altri che, anche se conosciuti solo un attimo prima, grazie alla sua contagiosa empatia diventavano subito amici di lunga data. Ci siamo rivisti a Berlino qualche anno fa quando lo intervistai per il documentario *La felicità umana*. Lui aveva appena terminato di girare *Eldorado* e io mi apprestavo a raggiungere Lampedusa per *Nour*.



Via Scarlatti 20 (1982)

Due progetti che, anche se uno è un documentario e l'altro un film, parlano di migrazione. Ebbene, ci sono momenti in cui le inquadrature sembrano come fondersi dal primo al secondo e viceversa in un unico corpo narrativo e questo, alla fine, credo abbia fatto felici entrambi. E poi ci sono la costanza e la dignità. Due qualità che in Markus sono ineludibili e che hanno sempre fatto la differenza fra lui e gli altri. La costanza di affrontare tematiche magari poco commerciali, ma comunque necessarie e la dignità con la quale difendere la qualità del proprio lavoro nonostante le energie umane non siano infinite, né rinnovabili. A ben vedere, la grande lezione di Markus, oltre al cinema, arriva anche qui.

Il nostro lavoro ha sempre avuto a che fare con troppa gente, con troppi interessi, ma non per questo si può tollerare l'intollerabile da parte del mercato per il quale lavoriamo, oppure sprecare il proprio tempo (o talento che dir si voglia) per realizzare storie sbiadite, senza spessore. Basta vedere con quale rigore Markus ha affrontato per esempio un film

complicato come *Der Berg* (1990) girato in condizioni quasi proibitive in vetta al Monte Pilatus (2100 metri sopra Lucerna).

Sono stato con lui anche su quel set dove ho visto con i miei occhi come il suo ammirevole desiderio di autenticità scandiva la lavorazione di ogni inquadratura, di ogni singolo dettaglio, perfino di ogni taglio di luce. Uno stile inimitabile e invidiabile: quello che io chiamo “Imhoof's touch”, perfettamente percepibile in ogni sua opera, fino a *More than honey* (*Un mondo in pericolo*, 2012), film documentario sulle api di pregevolissima fattura, realizzato in mezzo mondo in cinque anni, come sempre senza compromessi né paura di raccontare scomode verità.

“Fra le quinte c'è sempre un violino che suona...” ha scritto Tennessee Williams per la sua opera teatrale *The Glass Menagerie* (*Lo zoo di vetro*). Chiudo questa breve nota così, augurandomi che quel violino che non smette mai di suonare sia nelle mani di Markus Imhoof ancora per lungo tempo.

Filmografia

a cura di Francesca Monti

Wehe Wenn Wir Losgelassen

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof; fotografia: Peter Lattmann.

Cast: Markus Imhoof.

Produzione: Markus Imhoof; distribuzione: Markus Imhoof; durata: 16'; anno: 1961.

Una parodia "scolastica" della storia di Guglielmo Tell, con il tirannico Hermann Gessler visto come un professore e Tell come uno studente che lotta per la libertà, portando la rivoluzione al Ginnasio. Il sonoro è sfortunatamente andato perduto.

Prinzessin Tuamasi (Princess Tuamasi)

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof; fotografia: Peter Lattmann.

Produzione: Markus Imhoof; distribuzione: Markus Imhoof; anno: 1963.

In questo cortometraggio che si avvale delle suggestive marionette di Erich Weiss, una principessa cerca il suo principe e viene coinvolta nel tumulto di Metropolis.

Happy Birthday

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof; fotografia: Peter Lattmann.

Cast: Lukas Strebel

Produzione: Markus Imhoof; distribuzione: Markus Imhoof; durata: 8'; anno: 1967.

Il primo film del '68 di Markus Imhoof abbraccia uno dei temi cardine del suo cinema: il rapporto con i padri, questione ineludibile anche per tutto il movimento contestatario. In un interno opprimente si svolge il compleanno di un sedicenne, sempre più alienato e distante dalla routine familiare e scolastica. L'esito è, come in molti film del regista, l'evasione: dalla casa, dalla disciplina, dall'oppressione. "Markus Imhoof ha trovato presto le situazioni giuste, le immagini coerenti che rivelano i rituali del potere per questa rivolta contro la vita ben ordinata" (Martin Schlappner, NZZ, 1988). Il giovane protagonista Lukas Strebel, divenuto poi direttore della fotografia, ritroverà Imhoof nel 1997 per *Flammen im paradies*.

Rondo

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof; fotografia: Peter Lattmann.

Produzione: Markus Imhoof; distribuzione: Markus Imhoof; durata: 40'; anno: 1968.

Markus Imhoof si addentra nel carcere di Regensdorf, dopo aver scontato personalmente tre giorni di detenzione, per indagare la condizione dei prigionieri e le sue conseguenze nel tempo. Attraverso un collage di immagini, suoni, fotografie e testimonianze, e a partire da un singolo caso giudiziario, il film getta una luce sulle problematiche del sistema penale svizzero e di qualunque forma di rieducazione incapace di fornire reali strumenti per il reintegro nella società. Apprezzato da Jean-Paul Sartre, *Rondo* attirò su Imhoof il sospetto delle autorità giudiziarie che ne vietarono l'uscita sino al 1975: "In particolare hanno contestato il fatto che avessi applicato le barre nere sugli occhi di tutti i prigionieri ma non sul direttore e sul personale. I volti nudi sembravano in qualche modo osceni".

Ormenis 199+69

Regia: Markus Imhoof.

Produzione: Markus Imhoof; distribuzione: Markus Imhoof; durata: 25'; anno: 1969.

Partendo ancora una volta da un'esperienza personale - il servizio svolto per la cavalleria svizzera durante gli studi ("Quando attraversavamo i villaggi, le finestre si aprivano e la gente applaudiva") - Markus Imhoof trova nell'esercito un nuovo apparato di potere da smontare e mettere in crisi, sfruttando tutte le possibilità combinatorie del montaggio. Documentario semi-satirico sulla milizia a cavallo, *Ormenis 199+69* è una giostra di solennità e leggerezza, rigore e spirito situazionista: "Ho semplicemente chiesto se anche i 'confederati', come venivano chiamati i cavalli di servizio, fossero appassionati di guerra come la maggior parte di coloro che vi sedevano sopra". Presentato alle Giornate di Soletta nel 1970, fu prima vietato e poi sottoposto a censura.

Künstlerportraits (Portraits d'artistes)

Regia: Markus Imhoof.

Produzione: Ciné Groupe; durata: 70'; anno: 1970.

Nel 1970 Pro Helvetia e la Televisione svizzera tedesca commissionarono una serie di brevi documentari su artisti svizzeri alla società di produzione Ciné Groupe, fondata da Bernard Lang ed Emmanuel Schillig. Accompagnati da un commento in quattro lingue e trasmessi anche al di fuori del Paese, avevano lo scopo di contribuire alla promozione dell'arte contemporanea nazionale all'estero. Markus Imhoof ha contribuito con cinque ritratti della serie: Albert Rouiller, Henri Passet, Otto Tschumi, Remo Rossi e Walter Vögeli. "Un successo: senza perdersi in parole, il regista è stato capace di suggerire con pochi ed efficaci tocchi il sottile legame tra l'anima dell'artista e la sua opera" (Laurent Bonnard sul film su Albert Rouiller, La Gazette de Lausanne, 1971).

Volksmund – oder man ist, was man isst

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof; fotografia: Pio Corradi.

Cast: Peter Kubelka

Produzione: Markus Imhoof; distribuzione: Markus Imhoof; durata: 46'; anno: 1972.

Con un montaggio ludico e grottesco, Markus Imhoof si accosta al tema alimentare e all'ingordigia. Il punto di partenza è la legge di conservazione dell'energia: "Tutti i processi naturali sono trasformazioni di energia, ma mai produzione o distruzione di energia". Eppure, quando si ha a che fare con il piacere e il desiderio, il calcolo scientifico è destinato a rivelarsi una chimera, perché a entrare in gioco è un'altra legge, quella del più forte: per ogni stomaco riempito, ce ne sarà uno destinato a rimanere vuoto.

Fluchtgefahr (Escape Risk)

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof; fotografia: Hans Liechti, Eduard Winiger; musiche:

Bruno Spoerri; montaggio: Marianne Jäggi; costumi: Markus Imhoof.

Cast: Wolfram Berger, Matthias Habich, Sigfrid Steiner, Hans Gaugler, Roger Jendly

Produzione: Nemo Film; distribuzione: Markus Imhoof; durata: 105'; anno: 1974.

L'approdo di Markus Imhoof al primo lungometraggio di finzione segna anche un ritorno tra le mura carcerarie. Qualche anno dopo il divieto di *Rondo*, il regista operò come guardia nel carcere bernese di Thorberg. Da un suo diario ricco di osservazioni affilate, uscì la storia del ventitreenne Bruno Kuhn, in prigione per un piccolo reato. Per trovare il suo posto nell'ordine sociale del carcere, il ragazzo finirà per diventare un impostore, ingigantendo i suoi crimini, fino a rigettare la libertà conquistata con la fuga. Iperrealistico per i modi documentari, *Fluchtgefahr* è stato

il successo che ha portato alla revoca dei divieti precedenti: “Sono stato contento quando il pubblico ha pensato che i protagonisti Mathias Habich e Wolfram Berger fossero veri prigionieri. In ogni pubblicità per il cinema il distributore aveva scritto: “Dall’autore del film carcerario vietato *Rondo*”.

Tauwetter (Neige de printemps)

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Claude Chenou, Markus Imhoof; fotografia: Gérard Vandenberg; musiche: Bruno Spoerri; montaggio: Marianne Jäggi; costumi: Sylvia De Stoutz.

Cast: Arthur Brauss, Gila von Weitershausen, Niels Arestrup

Produzione: Condor Films, Limbo Film AG, Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), Solaris Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF); distribuzione: Monopole-Pathé; durata: 92’; anno: 1977.

La prima incursione di Markus Imhoof nel mélo conduce in un piccolo albergo di montagna, isolato dalle valanghe: è qui che va in scena la crisi di una coppia in attesa di un figlio. Un soldato di lingua francese, evacuato con altri da una caserma, sarà l’agente detonare che, come in un *Teorema* alpino, porterà alla luce crepe e vincoli sociali. Girato a dispetto di giornate di set in Engadina prive di neve, il film trattiene emozioni e scene madri, invitando lo spettatore ad assistere silenziosamente al dipanarsi di interrogativi e desideri senza risposta.

Isewixer

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Heinrich Henkel, Markus Imhoof.

Cast: Uli Eichenberger, Jürgen Pruschanski, Paul Lohr.

Produzione: SF DRS; distribuzione: Michael Imhoof; durata: 84’; anno: 1979.

Dall’opera teatrale *Eisewichser* di Heinrich Henkel, trasposta dal tedesco allo svizzero-tedesco, *Isewixer* è un’altra prova dell’eclettismo di Markus Imhoof. Un inno alla libertà girato di nascosto, con telecamere elettroniche da studio, e ambientato nei veri sotterranei degli impianti della Sulzer. È qui che due operai, uno giovane e l’altro quasi prossimo alla pensione, portano allo scoperto tutta l’oppressione dell’età industriale. “Il lato oscuro non è stato gestito con toni forti e troppo chiari, ma con una serenità abissale, cosicché la messa in scena è cresciuta fino a diventare un dramma spaventosamente quotidiano” (Vaterland, 31 agosto 1979).

La barca è piena (Das Boot ist voll)

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Alfred A. Haesler, Markus Imhoof; fotografia: Hans Liechti; montaggio:

Helena Gerber, Fee Liechti; costumi: Sylvia De Stoutz.

Cast: Tina Engel, Hans Diehl, Martin Walz, Curt Bois, Renate Steiger, Mathias Gnädinger, Michael Gempart.

Produzione: Limbo Film AG, Schweizer Fernsehen (SF), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Österreichischer Rundfunk (ORF); distribuzione: Impuls Home Entertainment (2008) (Germania) (DVD), Metropolis Film World Sales, Quartet Films (USA), filmo - Verein CH.Film (2019) (Svizzera) (video); durata: 101’; anno: 1981.

Durante la Seconda guerra mondiale, un gruppo di rifugiati si spaccia per una famiglia con un bambino di età inferiore ai sei anni e riesce a passare il confine della Svizzera. Una volta scoperti, i protagonisti corrono il rischio di essere rimandati indietro, vittime della politica intransigente della Confederazione svizzera durante il conflitto. Attraverso la traiettoria di questi individui, Imhoof “contrappone la Svizzera mitica alla sua realtà, la generazione del dopoguerra a quella che ha fatto servizio attivo, il nuovo cinema svizzero al vecchio, e un arrogante isolazionismo a una politica di apertura al mondo” (Martin Schaub, *Le cinéma en Suisse*). L’Orso d’argento alla Berlinale e una nomination all’Oscar come miglior titolo in lingua straniera, per un film che “è svolto con una freschezza di osservazione dei comportamenti che ricorda il *Diario di Anna Frank*” (Tullio Kezich, la Repubblica, 24 febbraio 1981).

Via Scarlatti 20

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof; fotografia e montaggio: Maurizio Zaccaro.

Produzione: Ipotesi Cinema Bassano, RAI Radiotelevisione Italiana; distribuzione: Cineteca Italiana di Milano;

durata: 25’; anno: 1982.

Tra le diverse esperienze di vita di Markus Imhoof, quella degli anni trascorsi a Milano ha ispirato un documentario interamente incentrato sull’abitazione meneghina del regista. Una tipica “casa di righiera”, dove ogni stanza ha la sua porta d’ingresso al ballatoio comune nel cortile: una versione gioiosa dell’architettura carceraria esplorata nelle opere precedenti, e un micromondo che si fa metafora di un intero universo. Prodotto da Ermanno Olmi, il film è conservato alla Cineteca Italiana di Milano.

Il viaggio (Die Reise)

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Bernward Vesper, Markus Imhoof, Martin Wiebel; fotografia: Hans

Liechti; montaggio: Ursula West; musiche: Franco Ambrosetti; scenografia: Marco Dentici, Götz Heymann;

costumi: Maria Schicker.

Cast: Markus Boysen, Will Quadflieg, Corinna Kirchhoff, Claude-Oliver Rudolph.

Produzione: DRS Filmalpha, Limbo Film AG, Regina Ziegler Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR); distribuzione: Impuls Home Entertainment (2008) (Germania) (DVD); durata: 106’; anno: 1986.

“I nati durante la guerra imparano a pensare a un nuovo inizio, ma invece di potersi orientare verso un ideale paterno, devono fare i conti con la colpa dei genitori. Ne conseguono le rabbiose richieste morali dei figli” (Markus Imhoof). Dalla generazione di Auschwitz a quella della RAF, una parabola morale sulla colpa e le sue conseguenze. Bertram, figlio di un poeta nazista, lascia l’università, si unisce ai movimenti studenteschi sulla via della radicalizzazione e si lega a una terrorista. In montaggio alternato, vengono a galla il complesso rapporto con l’autorità paterna e i doveri morali verso una generazione nascente. Tratto dal romanzo autobiografico *Il viaggio* di Bernward Vesper, il film fa del flashback l’espedito per sperimentare forme e generi diversi, dal dramma all’azione. In concorso alla 43a Mostra del Cinema di Venezia.

Der Berg (The Mountain)

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Thomas Hürlimann, Markus Imhoof; fotografia: Lukas Strebel; montag-

gio: Daniela Roderer; musiche: Nicola Piovani; scenografia: Ulrich Bergfelder; costumi: Tin Andersén, Dorothea Katzer.

Cast: Susanne Lothar, Mathias Gnädinger, Peter Simonischek.

Produzione: Langfilm DRS, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Österreichischer Rundfunk (ORF) (WDR); distribuzione: Impuls Home Entertainment (2008) (Germania) (DVD), Schweizer Fernsehen (SF), filmo - Verein CH.Film (2021) (Svizzera) (video); durata: 103’; anno: 1990.

Nell’autunno del 1921, una stazione metereologica in alta montagna viene occupata da una coppia di sposi. Un ex ufficiale austriaco sente di essere stato ingannato dai due, e conquista la vetta reclamando il posto. Teso, rabbioso e minimalista, il film esplose presto in una lotta feroce tra la vita e la morte. “Imhoof aveva già affrontato il tema della claustrazione: *Fluchtgefahr* riguarda la prigioniera, *Tauwetter* una frazione isolata dalla pianura [...] *La barca è piena* dipinge un popolo egoisticamente chiuso in se stesso. Preoccupato da questo tipo di situazioni estreme, in cui le passioni divampano e rivelano tensioni, il regista segna con *Der Berg* l’unità delle sue preoccupazioni” (Freddy Buache, *Le cinéma suisse*, 2000).

Les Petites Illusions – 1991

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof; montaggio: Daniela Roderer.

Voci: Mathias Gnädinger, Federico Jolli, Luc Yersin.

Produzione: Miguel Stucky, Theres Scherer; distribuzione: Centre Culturel Suisse (1991) (Francia); durata: 28'; anno: 1991.

Il corto di Markus Imhoof si colloca nell'ambito di un lavoro commissionato dalla Cinémathèque suisse, avviato nel 1988 da Freddy Buache per il 700° anniversario della Confederazione Svizzera. Tra i dodici segmenti di altrettanti autori svizzeri contemporanei, *Les Petites Illusions* rivisita la storia della settima arte elvetica evocando gli anni 1939-1945. Lo stesso periodo in cui è ambientato *La barca è piena* e in cui si situano i frammenti raccolti da Imhoof che ribattono il mito della Svizzera ospitale sotteso a *La Grande Illusione* (1937) di Jean Renoir.

Flammen im paradies (Fire in Paradise)

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof, Judith Kennel; fotografia: Lukas Strebel; montaggio: Jacques Comets; musiche: Bruno Coulais; scenografia: Susanne Jauch, Prakash Moorthy; costumi: Lovleen Bains, Catherine Caldray, Susanne Jausoh, Prakash Moorthy, Mandira Shukla.

Cast: Elodie Bouchez, Laurent Grévil, Sylvie Testud, Bruno Todeschini, Svetlana Schönfeld, Heinz Bühlmann

Produzione: Canal+, Ciné Manufacture, DRS, Fl.im.Pa. Filmproduktion, France 2 (FR2), Markus Imhoof Film, Aathal, On the Road, Teleclub AG, Thelma Film AG, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Zero-Film; distribuzione: Frenetic Films (1997); Impuls Home Entertainment (2004) (Svizzera) (DVD), W4tchTV (2020) (Francia) (video) (PVD); durata: 105'; anno: 1996.

Traendo ispirazione dalla vita di sua nonna, Markus Imhoof mette in scena la storia romantica di una giovane donna che sbarca in India nel 1912, in cerca di indipendenza. Quando si rende conto che il marito l'ha sposata principalmente per la fabbrica del padre, Georgette decide di prendere il posto di una giovane cameriera destinata a sposare un missionario in India. Sullo scambio di persona Imhoof imbastisce un avventuroso intreccio amoroso, dal quale emergono tutti i chiaroscuri dell'opera missionaria e del pensiero coloniale. Come in *Tauwetter*, il sentimento è il pretesto per un percorso di liberazione del femminile dalle gabbie sociali.

Un mondo in pericolo (More than Honey)

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof, Kerstin Hoppenhaus; Fotografia: Jörg Jeshel; Attila Boa; montaggio: Anne Fabini; musiche: Peter Scherer; sound design: Dieter Meyer, Nils Kirchoff.

Produzione: Zero One Film, Allegro Film, Thelma Film AG, Ormenis Film; distribuzione: Frenetic Films (2013) (Svizzera), Officine UBU (2012) (Italia); durata: 95'; anno: 2012.

Un mondo in pericolo: quello delle api, ma anche il nostro che, come sosteneva Einstein, senza le api potrebbe sopravvivere al massimo quattro anni. Riflette questa duplicità, la struttura del documentario di Markus Imhoof presentato a Locarno nel 2012, alternando testimonianze di apicoltori da tutto il mondo a straordinarie riprese che mimano il punto di vista animale. Impossibile uscire indifferenti da un flusso sensoriale che viaggia costantemente dal macro al micro, per evidenziare la pressione dell'economia globale sul nostro (e il loro) mondo. "A rischio di sembrare presuntuoso, potrei quasi dire che il film è un po' come *Tempi moderni* di Chaplin, raccontato dal punto di vista delle api".

Eldorado

Regia: Markus Imhoof; soggetto e sceneggiatura: Markus Imhoof, Beatrice Babin; fotografia: Peter Indergand; montaggio: Beatrice Babin, Thomas Bachmann; musiche: Peter Scherer; suono: Dieter Meyer, Jürg Lempfen, Hugo Poletti.

Voci: Caterina Genta, Robert Hunger-Bühler e nella versione italiana Markus Imhoof.

Produzione: Thelma Film AG Zürich; Ormenis Film AG Zürich; Zero one film GmbH Berlin; Allegro Film GmbH Wien; distribuzione: Frenetic Films Distribution (Svizzera); ZaLab (Italia); durata: 100'; anno: 2018.

Nel pieno dell'emergenza rifugiati in Europa, Markus Imhoof sale a bordo di una delle navi dell'operazione Mare Nostrum e ripensa a *La barca è piena* nella contemporaneità. A guidarlo è il ricordo di Giovanna, ragazzina milanese accolta dalla famiglia Imhoof negli anni Quaranta. È lei che il regista decide di far rivivere, attraverso uno scambio epistolare che rivela gli strappi connessi alle politiche migratorie di ieri e di oggi. In un'ideale risposta al Gianfranco Rosi di *Fuocoammare* (2016), uscito negli stessi anni, Imhoof sceglie un approccio meno diretto e scioccante, lasciando soprattutto al passato che riverbera nel presente il compito di dare dignità a tutte le esistenze dimenticate nelle profondità marine. Presentato in prima mondiale alla 68a Berlinale.

I film di Markus Imhoof sono visibili sul sito web: markus-imhoof.ch

**PORDENONE
DOCS FEST**
LE VOCI DEL DOCUMENTARIO

LUCE CINECITTÀ
PRESENTA

**RZA
LAB**

PO

UN FILM DI
ANDREA SEGRE e **GIAN ANTONIO STELLA**
REGIA DI
ANDREA SEGRE



IN STREAMING SU
www.zalabview.org
SCOPRI LA MAGIA DELLA RELTÀ

LUCE
CINECITTÀ

MINISTERO
Della Cultura
MIC

CINECITTÀ

MIC
T

Foto: Marco Cavalli - Fotogramma