)SOLSTIZI(

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

Alma Magazine 21.6.2022 numero 4

ALESSANDRA CARNAROLI
MICHAËL DUDOK DE WIT
ANDRIJANA RUŽIĆ
MANFREDO MANFREDI
SERGIO GUTIÉRREZ
FANNY & ALEXANDER
MAJA CELIJA

CARTOON CLUB
SABRINA ZANETTI
PAOLO FRESU
SAMUELE CANESTRARI
SIMONE TOMASELLO
KALICO JACK
JULIA GROMSKAYA

SOLSTIZI
Alma magazine
n° 4
21. 06. 2022

Edizione / Edition
Alma

Direttivo / Directive
Stefano Franceschetti
Magda Guidi
Elisa Mossa
Sandro Pascucci

Messa in pagina
Marco Smacchia
Paola Sorrentino

Traduzioni / Translations
Alessia Angelini
Laura Bianchi
Giulia Marcolini

Collaboratori / Collaborators
Filippo Biagianti
Luca Raffaelli
Massimo Valentini

Redazione / Editing
almanimatori@gmail.com

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

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

www.almanimatori.com

Copertina / Cover
Julia Gromskaya
Retro di copertina / Back
Anna-Valeria Mikhaylova

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

2 EDITORIALE PUBLISHING

4 LA GRANDE STORIA DEL CINEMA D'ANIMAZIONE
THE GREAT HISTORY OF ANIMATION CINEMA
► 4 Manfredo Manfredi / Luca Raffaelli
► 18 Michaël Dudok de Wit / Andrijana Ružic

28 YOUTH
► 28 Simone Tomasello
► 32 Collettivo Kalico Jack

36 DA QUI A ORA FROM HERE TO NOW
Sergio Gutiérrez

52 EXTRA ALMA
Cartoon Club / Sabrina Zanetti

60 TEATRO THEATRE
Fanny & Alexander

70 SHOWCASE
Maja Celija

88 POESIA POETRY
Alessandra Carnaroli

92 FUMETTO COMICS
Samuele Canestrari

100 MUSICA MUSIC
Paolo Fresu

104 NEWS

108 IL SELFIE DELL'ANIMATORE THE ANIMATOR'S SELFIE
Julia Gromskaya

21 GIUGNO 2022

Cari amici, nel giorno più lungo dell'anno esce questo nuovo numero di Solstizi, come al solito ricco di contenuti originali e testimonianze. Luca Raffaelli dialoga con uno dei più grandi animatori di sempre, Manfredo Manfredi. Andrijana Ružić e Yuri Norstein riflettono sul cinema d'animazione di Dudok de Wit, Premio Oscar 2001.
Fanny & Alexander sono tra i maggiori esponenti del teatro di ricerca europeo e rispondono a domande sulla loro esperienza trentennale. Sabrina Zanetti ci racconta il festival di animazione e fumetto riminese Cartoon Club, giunto quest'anno alla 38ª edizione con la sua direzione artistica.
Troverete poi l'eccezionale report dalla Colombia con testi e disegni di Sergio Gutiérrez, la vetrina con le immagini di Maja Celija, meravigliosa illustratrice nata in Slovenia e cresciuta in Croazia, ora con base a Pesaro.
Musica e poesia: due generosi regali di Paolo Fresu e Alessandra Carnaroli, grazie davvero.
Ma attenzione anche ai giovanissimi autori: i fumetti neo-neorealisti di Samuele Canestrari, le avventure di Simone Tomasello tra skateboard e pittura e la news di questo mese: l'ingresso in Alma del collettivo Kalico Jack.

Annunciamo l'uscita in autunno del libro di Ascanio Celestini illustrato da dieci giovani disegnatori associati, una mostra collettiva a Mondaino (Rocca Malatestiana, Museo Paleontologico, Teatro Dimora) e una importante esposizione nei musei di Rimini per il festival Cartoon Club. Altri progetti sono in arrivo, rimaniamo sintonizzati.
Il giorno più lungo dell'anno, dicevamo, ma un giorno oscurato dagli eventi tragici di questi mesi (anni, secoli): le copertine di questo numero sono di Julia Gromskaya e Anna-Valeria Mikhaylova.

21st JUNE 2022

Dear friends, on the longest day of the year we release a new issue of *Solstizi*, as usual full of original contents and testimonials.
Luca Raffaelli converses with one of the greatest animators of all time, Manfredo Manfredi. Andrijana Ružić and Yuri Norstein reflect upon the animated films of Dudok de Wit, Oscar winner in 2001.
Fanny & Alexander - among the leading exponents of the European research theater- respond to some questions about their thirty years artistic experience. Sabrina Zanetti tells us about the Rimini Cartoon Club, the festival of animation and comics now in its 38th edition under her artistic direction.
You will then find an exceptional report from Colombia with texts and drawings by Sergio Gutiérrez and the showcase of images by Maja Celija, a wonderful illustrator born in Slovenia and raised in Croatia, now based in Pesaro.
Music and poetry: two generous gifts from Paolo Fresu and Alessandra Carnaroli, thank you very much.
But let's also pay attention to the very young authors: the neo-neorealist comics of Samuele Canestrari, the adventures of Simone Tomasello between skateboarding and painting and this month's news: the entry of the Kalico Jack collective into Alma.

We are also pleased to announce the release, in autumn, of Ascanio Celestini's book, illustrated by ten young Alma associated; a collective exhibition in Mondaino (Rocca Malatestiana, Museo Paleontologico, Teatro Dimora) and an important exhibition at the the Rimini museums during the Cartoon Club festival. Other projects are coming soon, stay tuned.
The longest day of the year as we said, but a day overshadowed by the tragic events of these months (years, centuries): the covers of this issue are by Julia Gromskaya and Anna-Valeria Mikhaylova.

"Si apre una finestra col vento e accadono delle cose"

LUCA RAFFAELLI INTERVISTA MANFREDO MANFREDI

Luca Raffaelli
Mi parlavi l'altro giorno al telefono di un argomento che mi sembra fondamentale: quello della libertà che devi in qualche modo difendere, della tua libertà espressiva. In Rai certe volte l'hai avuta…

Manfredo Manfredi
Alla Rai ho realizzato molte sigle televisive a partire dal 1976.
E sì, ho goduto di una certa libertà. Per esempio uno storyboard approvato potevo modificarlo, non doveva rimanere esattamente com'era.
Io parlavo quasi sempre con il regista o con il curatore della trasmissione, gli sottoponevo un'idea, e anche qualche schizzo ovviamente, ma poi avevo libertà di interpretare questo materiale. Non ci sono mai stati problemi fra la stesura di un'idea e la sua realizzazione.
La mia libertà esisteva, non c'erano delle situazioni interposte, non ci sono mai state.

L. R.
Questo significa che tu avevi un'idea vaga in testa, raccontavi questa idea, dopodiché la elaboravi e la portavi a compimento da solo in libertà. E la musica chi la sceglieva?

M. M.
La musica spesso era già esistente, molte sigle avevano già una base musicale alle quali in qualche maniera dovevo far aderire le immagini in sincrono, oppure un'interpretazione di immagini su quello che la sigla musicale suggeriva.
Certamente dei vincoli esistevano, anche nel rapporto col regista o il curatore col quale parlavo. Ho fatto moltissime sigle per Ghezzi, parlavo con lui, però alla fine quando il prodotto era pronto non ci sono mai stati problemi.
Ho avuto problemi soltanto una volta, con una sigla che ho dovuto rifare daccapo.
Ho discusso in maniera abbastanza intensa con il funzionario che curava una trasmissione, una serie che ruotava attorno al personaggio di Shakespeare, si chiamava *Tutto Shakespeare*.
Questo funzionario era interessato a stabilire un rapporto con me, così andai da lui e parlammo a lungo. Lui conosceva il mio lavoro.
A me ha sempre dato fastidio legarmi a un'idea iniziale definitiva e quasi intoccabile, perché nell'arco del lavoro spesso ci sono dei punti che metto a fuoco un po' alla volta. Devo avere la possibilità di cambiare, voglio avere la possibilità di modificare quella che all'inizio mi sembrava la soluzione migliore. Bene. Finisco la sigla, lui mi guarda e dice "ma io non pensavo questo!". Evidentemente pensavamo due cose diverse. Non c'era comprensione fra noi.
Realizzai quella sigla dipingendo a olio su vetro perché volevo dare una luce particolare e questa indeterminazione del colore che si spalmava, che si trasformava via via. Con il funzionario avevo parlato di qualcosa di materico che cambiava all'interno di un racconto.
Insomma: rifeci un'altra sigla, completamente diversa, che è quella che andò in onda.
La prima la conservo ancora.

L. R.
Immagino con che stato d'animo tu l'abbia dovuta rifare...

M. M.
Ma sì, un po' di delusione anche.
In effetti era anche un modo di interpretare in maniera molto inusuale la sigla. Intanto la musica era una scelta che avevo fatto io. A quei tempi, per sigle di programmi culturali spesso c'era già un'idea sonora da parte della Rai ma si potevano fare delle proposte. In quel caso avevo scelto un pezzo musicalmente legato all'immagine teatrale, un quartetto di Beethoven che amavo, aveva i ritmi giusti.
La sigla doveva avere un certo tipo di spessore, che andasse dietro alla musica e fosse anch'essa in qualche modo teatrale. Il fatto è che io non mi voglio legare a un'idea precisa. Non avere in corso d'opera la possibilità di cambiare mi ha sempre dato fastidio. Per mia natura, anche nei miei film, in tutte le cose, durante la realizzazione di un progetto devo poter cambiare idea. Anche chi lavorava con me doveva capire questo: non ho l'idea esatta subito e per sempre.

L. R.
Quando tu andavi in Rai venivi accompagnato dal produttore o eri solo?

Lo spirito della notte

M. M.
Andavo da solo. Ero socio e lavoratore per conto della Cineteam, la Cineteam era Manfredi-Raparelli-Garniér.

L. R.
Forse se ci fosse stato un produttore sarebbe stato più facile convincere l'altro della bontà del tuo prodotto, difendere il tuo lavoro come autore.

M. M.
Certo, diciamo che le sigle sono state per me una possibilità, perché era un modo per inventare delle cose, era molto divertente.
Ad esempio *Germania pallida madre* per Enrico Ghezzi, era la sigla per un ciclo dedicato al nuovo cinema tedesco del dopoguerra.
Fassbinder, Herzog e altri facevano un cinema molto particolare, inquietante, dove dentro c'era una serie di cose... un pezzo di storia, dalle rovine tragiche di una guerra uscivano delle voci nuove, cultura, e un cinema nuovo. Per cui mi sono inventato una cosa per mostrare quello che avevo in mente. Non era un'idea precisa, che va da A a B.

L. R.
Ti ricordi la reazione di Ghezzi?

M. M.
Lui è sempre stato molto soddisfatto delle mie trovate. Aveva un po' lo stupore di chi vede una cosa che altri fanno fatica a vedere. Nella sigla c'era una marionetta che faceva una specie di gioco su una base musicale, mentre sul fondo c'è una distruzione. La letteratura tedesca di allora era piena di sottintesi, di censure rispetto alle cose che erano avvenute.
Le sigle hanno coperto un periodo abbastanza lungo della mia produzione, sono state un'ancora che continuava a legarmi all'animazione autoriale che avevo fatto fino ad allora.

L. R.
Quante cose ho da domandarti! Quindi questo Shakespeare è stato come la rottura di un giocattolo.

M. M.
È stato un incidente di percorso. In seguito all'interno della Rai hanno creato un ruolo nuovo: un funzionario addetto alle sigle che fosse responsabile di quello che andava in onda.

L. R.
Ti ricordi *Prossimamente-programmi per sette sere*? Come hai vissuto l'ingresso delle nuove tecnologie?

M. M.
Sì, ricordo.
Diciamo che hanno creato una nuova attenzione per un cinema un po' all'americana, che inizia e finisce, e deve essere tutto all'interno di uno schema già preordinato e sottoscritto in qualche modo.
La mia ultima sigla si chiamava *L'avventura è l'avventura.*

L. R.
Come il film di Claude Lelouch?

M. M.
Sì, ma la mia sigla era un'altra cosa, comunque ci furono discussioni rispetto al lavoro con un funzionario, avrà avuto anche ragione lui, non so...

L. R.
Quella è stata l'ultima sigla che hai realizzato?

M. M.
Sì, c'era stata un po' di tensione.
Nel mio lavoro è molto importante il fatto che un segno porta ad altri segni, un'idea ne porta un'altra, una soluzione grafica porta ad altre soluzioni grafiche, non mi piacciono le cose scritte dalle quali non ci si può muovere, come ho già detto.
Io sono l'autore di un film e pretendo di avere massima libertà rispetto alla realizzazione del lavoro.

L. R.
Per te il lavoro era una continua ricerca.

M. M.
Sì, ho fatto molti lavori, ma era sempre un work in progress in qualche modo.
Io non voglio certezze. Il mio lavoro è un work in progress fino alla fine. Devo poter cambiare se qualcosa non funziona.
Finché posso difendo questa libertà.

L. R.
Per *Dedalo* avevi fatto tutto lo storyboard del film?

M. M.
No, no.
Ecco, quello è un tipico esempio.
È venuto dal flusso delle idee.
Come quando dopo un pasto ci si ferma a parlare di qualcosa, e da quelle cose si arriva ad altre cose, procedono formandone altre via via, una specie di flusso di coscienza, un flusso di grafite, molto semplice.
Con la matita disegni una cosa, poi vai avanti, e quello che stai disegnando ti può suggerire un'altra cosa, forse perché in quelle due cose c'è un nesso di consequenzialità.
Questo intendo quando parlo di libertà, di non legarsi a un'idea inamovibile.
Il lavoro stesso ti porta a modificare delle soluzioni che inizialmente ti sembravano le migliori.

L. R.
Come l'hai realizzato?

M. M.
Dedalo nasce su un'idea vaga legata al senso del tempo, perché è il tempo che è importante in *Dedalo*.
Ha un tempo reale e uno immaginario, dilatato.
Ha un tempo stabilito dall'apertura di una finestra. Si apre una finestra col vento e accadono delle cose. Ci sono un uomo e una donna all'interno di una camera vuota, l'uomo si alza per chiudere la finestra, passa dietro alla donna e la uccide, la strozza.
Poi da lì parte qualcosa che si dilata e da quel momento ci sono degli accadimenti. L'uomo ha ucciso la donna forse, e c'è un flusso di ricordi, di represse angosce, di rancori. C'è un flusso di memoria all'interno del quale noi passiamo dal delitto a delle immagini che si legano a quel momento, e troviamo quest'uomo probabilmente in un carcere dove sta espiando una condanna. C'è l'immagine di una bambina, è l'evoluzione della storia, finché in conclusione si spalanca una finestra, troviamo l'uomo dell'inizio che passa dietro la donna, si guardano, c'è uno sguardo d'intesa, l'uomo chiude la finestra e non è successo nulla. Il tempo determina il flusso di memoria dell'uomo, però forse non è accaduto nulla.

L. R.
È bello che tu dica "forse", non si sa se quello che abbiamo visto sia accaduto veramente.

Lo spirito della notte

Lo spirito della notte

M. M.
Non si sa, c'è spazio per il dubbio, per l'interpretazione.
Oggi si parla di grandi tecnologie. Io volevo fare un film dove avevo un rapporto diretto con un foglio di carta. L'ho disegnato tutto lavorando su fogli di carta bianca. Ho lasciato visibili i bordi del foglio, tutti i disegni sono fatti a matita all'interno del foglio bianco.
Il tempo è anche quello che entra nel film.
Ci sono tre tempi nel film: quello effettivo del racconto, il tempo del come è stato raccontato, e il tempo che è servito per fare tutti i disegni, circa diecimila, ovvero un anno di lavoro. Volevo che si capisse che tutte le elucubrazioni mentali che si vedevano erano nella falsità temporale di quei diecimila disegni che si autopresentavano all'interno dell'inquadratura.

L. R.
Tu non avevi bisogno di avere accanto la macchina da presa?

M. M.
No. Il film è stato ripreso a *passo tre*, fotogramma dopo fotogramma. Non ha avuto praticamente bisogno del montaggio.

L. R.
Questi diecimila disegni li hai ancora tutti?

M. M.
No. Ero un freelance per la Cineteam, una giovane società che era nata da pochissimo. Mi chiesero se volevo fare un lavoro, io accettai perché erano anche degli amici, poi successivamente entrai in società con loro.
Questi disegni erano nello scantinato della Cineteam tutti impacchettati, purtroppo un giorno lo scantinato si allagò e andarono a mollo. Furono persi.

L. R.
Potrebbe essere che qualcuno si sia preso qualche disegno?

M. M.
Non credo…

Grazia Manfredi
Invece sicuramente sì!

M. M.
Ma sì, qualcuno può darsi, ma non credo...

L. R.
Vabbè, tu sei sempre troppo buono.

G. M.
C'è una cosa strana che tu [Manfredi NDR] non dici mai.
Alla fine del film l'uomo apre la finestra e ha un panno in mano, e lo butta.
La storia di questo panno è importante…

M. M.
Sì, sì. In effetti lui si ritrova anche questo panno in carcere, lui si asciuga le mani dopo essersi bagnato il volto, lo butta fuori dalla finestra e questo panno cade sul viso della bambola che era caduta dall'altalena.

G. M.
Per cui c'è un legame.

L. R.
Non è solo immaginazione.

G. M.
È inconscio, non conscio.

M. M.
Non si esce fuori dal dubbio. C'è una versione del film dove feci togliere quel pezzo, perché mi sembrava esagerato.

L. R.
Posso chiederti del tuo rapporto con Raparelli? Io ho conosciuto Max Massimino Garniér, una persona speciale, due lauree e tantissime esperienze nel cinema d'animazione e nel fumetto. Un gran chiacchierone.

M. M.
Con lui la sera si faceva sempre tardi, era difficilissimo riuscire a sganciarsi, aveva un enorme desiderio di parlare.

L. R.
Io ero ragazzo e partecipavo al Festival di Zagabria, sarà stato il 1983, e mi ricordo una cena con Max che parlava, parlava... poi nel 1985 sono stato inviato in Giappone dal Salone di Lucca per il primo festival a Hiroshima. Lui sarebbe dovuto venire e fino all'ultimo ci ho sperato. Ma era malato e sarebbe morto nel dicembre di quell'anno. E Raparelli?

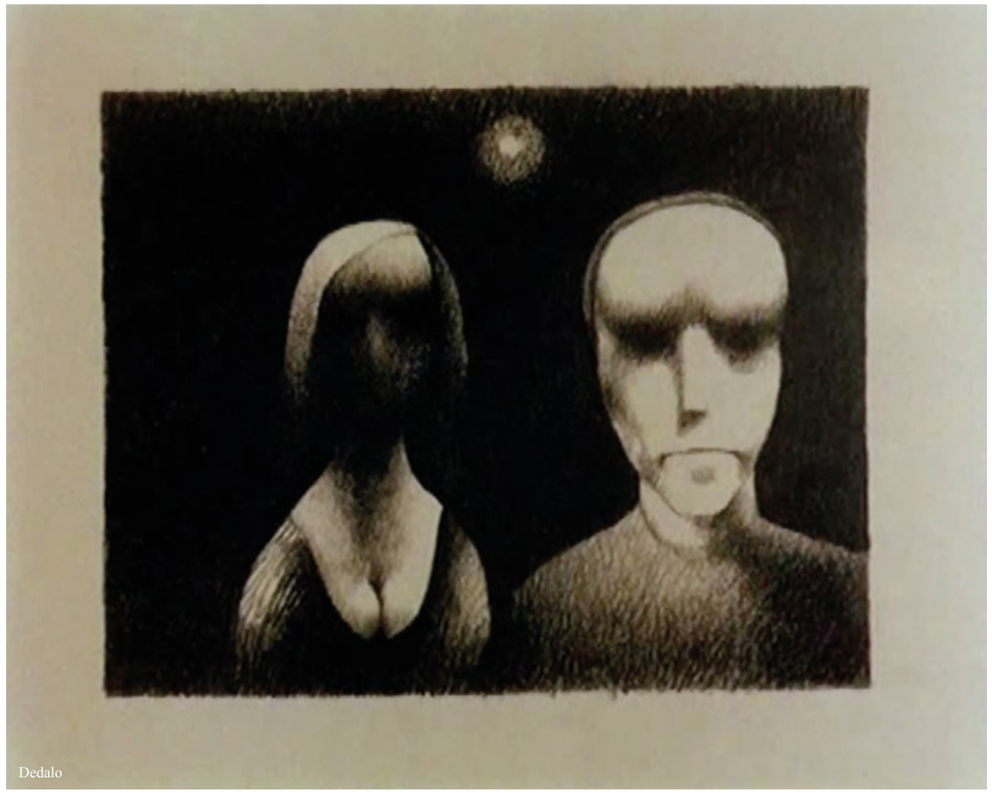
M. M.
Lui è meno comunicativo, molto interessato al cinema dal vero, non solo a quello d'animazione. Io per la Cineteam ho fatto tante cose, non solo in animazione, poi il connubio è terminato.
La Cineteam si voleva occupare prevalentemente di pubblicità.
Ho fatto tutta la serie *Caramella* dove ero Art Director e mi occupavo delle scenografie. Poi pubblicità, film industriali, film per Enel, Ferrovie dello Stato.

L. R.
Che pazienza!

M. M.
Era puro lavoro. Io preparavo storyboard e disegni base, poi facevano loro.
L'ultimo lavoro con loro è stato *Le città invisibili*, c'era un progetto interessante della Rai che rimase carta straccia, incompiuto, ovvero una sorta di museo multimediale, al quale hanno lavorato anche Gianluigi Toccafondo e Fusako Yusaki.
La Rai mi ha chiesto *Le città invisibili*, e poi mi chiesero se mi interessava fare un film su *Il vecchio e il mare*.
Io feci tutto lo storyboard, poi saltò fuori che lo stava facendo Aleksandr Petrov, che vinse poi l'Oscar, e non se ne fece nulla.
Raparelli l'ho sentito quando terminai *Lo spirito della notte*, che realizzai con Giuseppe Spina e con le musiche di Andrea Martignoni.
L'ho realizzato con una macchina fotografica.
Giuseppe Spina mi ha supportato anche per le riprese dal vero. Lui e Andrea Martignoni sono venuti qui che era Natale.
Martignoni fece i suoni più strani, arrivò portando il cappone e i tortellini [ridono]. Un personaggio!
Sono stati qualche giorno qui ed abbiamo montato il film, con dei mezzi molto semplici.

L. R.
Fantastico. Ma ti riporto ancora indietro nel tempo. Dimmi cos'è accaduto quando per *Dedalo* è arrivata la nomination per l'Oscar.

Dedalo


Dedalo

Sotterranea

Sotterranea

M. M.
Prima della nomination c'è stato Ottawa [dove *Dedalo* vinse il Gran Premio del Festival, NDR].
Io non c'ero a Ottawa, c'era Max, che era all'interno dell'Asifa.
Noi eravamo in Sicilia, con la roulotte e le figlie piccole. Ho chiamato mia madre a Roma che mi ha detto "Manfredo, ha telefonato Max, ha detto che hai vinto!".
Poi torno alla roulotte, poco distante c'era un'altra famiglia con la radio accesa, e c'era quel pezzo dei Pink Floyd che Aldo Raparelli, rallentandolo, aveva messo su *Dedalo*. Ti rendi conto?

L. R.
I misteri della sincronicità. Pensa che prima di venire da te sono stato a trovare un'amica scenografa a Piegaro, in Umbria. Sintonizzo Radiotre in auto, e sento dire che c'è un meraviglioso esperimento nel bosco di Piegaro: hanno messo dei microfoni per sentire la voce degli alberi. A me sembra una cosa bellissima, le ho telefonato subito e le ho detto "Luisa! ma sai che nel bosco accanto a te gli alberi parlano?" [ride]
Io Piegaro non lo avevo mai sentito nominare fino a ieri!

M. M.
Lì in quelle zone c'è un passaggio a livello dove ti fermavi con la macchina. Dall'altra parte c'è una vecchia casa in abbandono, completamente abbandonata. Un giorno la guardo, c'era una finestra socchiusa, e affacciato alla finestra del secondo piano c'era un alano.
Un'immagine stranissima, sarebbe potuta stare dentro *Dedalo*.

L. R.
Davvero! Sto pensando che sarebbe bello andare a rivedere chi erano i giurati a Ottawa.

M. M.
Nostra figlia in seguito è andata a Ottawa e l'hanno portata a visitare gli studi.
Il premio era un gufo d'argento con gli occhi azzurri. Ce l'hanno rubato.
È stato il premio più importante che abbia avuto.
Anche la notizia della nomination l'ho avuta da Max.

L. R.
Sei stato invitato ad andare? Ci sei andato?

M. M.
No, c'era Max!

L. R.
Manfredo Manfredi sul tappeto rosso di Los Angeles, non ti sarebbe piaciuto?

M. M.
Beh, comunque c'era Max.

L. R.
Dal punto di vista economico questi premi ti hanno portato qualche risultato?

M. M.
No, tu considera che quando ho vinto a Ottawa non c'è stata notizia sui giornali, a parte quelli specializzati. Per la nomination ci fu un trafiletto sul giornale.

G. M.
Ai Nastri d'argento hanno sbagliato anche il titolo del film [ridono].

L. R.
Voglio dire, nonostante tu sia una firma nel mondo dell'animazione questa cosa l'hai sentita poco?

M. M.
È anche durata poco perché da quando entrai in Cineteam, dopo *Dedalo*, non ho più fatto miei film, fino all'inizio degli anni duemila.
È stata anche colpa mia, certo, ma ho lavorato più su film di altri.

G. M.
Alla prima de *Il flauto magico* [di Gianini/Luzzati, 1978, per cui Manfredi realizzò una sequenza NDR] venne Fellini, che lo apprezzò molto.

M. M.
Forse Raparelli non credeva abbastanza nell'animazione.
Io avevo dei progetti ma sono rimasti lì. Poi me li sono fatti da solo.
Quando ho dipinto le sequenze per *Dante* c'era molta tensione.
L'idea di farlo era stata sua, io pensavo che sarebbe stato molto complicato perché si tocca un mito assoluto, avremmo avuto contro tutti i "dantisti" e tutti quelli che fanno animazione.
Pensavo a quel programma radiofonico su Dante di Vittorio Sermonti, andammo da lui a esporre l'idea, cioè prendere dei canti e fare delle sequenze in animazione sulle sue letture. La sua risposta fu "io con Topolino non ho nulla a che fare".
Noi rimanemmo male e ce ne andammo.
Feci comunque un provino per il VI canto con la lettura di Carlo D'Angelo.
Sermonti lo vide e allora disse sì.

L. R.
Io credo che quella versione sia magnifica. Uno dei lavori più belli che abbia mai visto.

M. M.
Allora io feci tutto il lavoro e lo inviai a Sermonti. Lui mi chiamò e mi disse "è molto bello ma c'è una sola cosa che non mi convince: la mia voce".
Anni dopo Raparelli mi contattò per un nuovo film, che poi non si fece.
Doveva chiamarsi *Lo spirito della vita*, io buttai giù qualche idea. C'era un Arcangelo con il suo allievo che guardano il mondo dall'alto, cercando lo spirito della vita. C'è questo bambino africano che crescendo fa un percorso nel deserto fino ad arrivare nelle mani degli scafisti. Poi viene salvato in mare.

Manfredo Manfredi (Palermo, 1934) è un regista, scenografo, pittore e soprattutto animatore tra i più amati a livello internazionale. Nel 1958 si è diplomato in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Roma. Ha realizzato i disegni per la sigla di Carosello e scenografie per documentari e spettacoli televisivi. Nel 1963 comincia le sue sperimentazioni con l'animazione ottenendo i primi riconoscimenti tra i quali il Nastro d'argento al miglior cortometraggio (1968) con il film *Su sambene non est abba*.
Nel 1975 con *Uva salamanna* vince il Premio Film Ragazzi al Festival Cinematografico Internazionale di Mosca.
Nel 1977 ottiene la nomination all'Oscar con il cortometraggio *Dedalo*. Negli anni successivi con la Cineteam realizza film istituzionali, special televisivi, spot pubblicitari e moltissime sigle TV. Come pittore orienta la sua ricerca nell'ambito dell'espressionismo astratto.

"A window opens up with the wind and things happen"

LUCA RAFFAELLI INTERVIEW MANFREDO MANFREDI

Luca Raffaelli
The other day you told me about a subject that I feel is fundamental: defending somehow your freedom, your expressive freedom. You had it sometimes at the Rai [Italian broadcasting corporation, TN].

Manfredo Manfredi
I realized a lot of opening videos for the Rai starting from 1976.
And yeah, I enjoyed quite some freedom. For instance, I could edit a completed storyboard if I wanted to, it didn't have to stay exactly the same.
I always had to talk with the director or the broadcasting curator, submit my idea, alongside some sketches of course, but then I could interpret that material freely. There was never any problem between the initial idea and its realization.
My freedom was real, there were no imposed situations, never were.

L. R.
This means that you had a vague idea in mind, you talked about it and after that you elaborated and completed it all by yourself in total freedom. Who chose the music?

M. M.
The music was often pre-existent, a lot of openings already had their music base to which I had to synchronize the images somehow, or otherwise a visual interpretation of what the soundtrack suggested.
There were duties of course, between the director, the curator and myself. I did a lot of opening videos for Ghezzi, we had our talks, but once the product was done, I never had problems in the end.
I had issues only once, when I had to re-do a video from the start.
I had a very intense argument with an EP who curated a broadcasting series about Shakespeare, it was called *Tutto Shakespeare* (All Shakespeare).
This EP wanted to hire me, so I went there and talked to him for a while. He knew my work.
It always bothers me when I have to stick to the initial idea in a definitive and untouchable way, because during the realization of the work, there are points upon which I focus gradually. I need to have the possibility to change, I want to feel in charge of editing what at the beginning was looking like the best solution. Well, I finished the video, he looked at me and said: "that's not what I was thinking!". Evidently, we were thinking differently. There was no comprehension whatsoever between us.
I made that video with oil paint on glass because I wanted to get a particular light and have the color free to expand in an indeterminate way, transforming itself bit by bit. To the executive, I did mention about something materic changing inside the story.
Anyways: I had to make another video, completely different, which is the one that went on air.
I still treasure the first one.

L. R.
I can imagine how happy you were to re-do everything again…

M. M.
Well, yeah. I was a bit disappointed.
It was indeed a very unusual way of interpreting an opening for a programme.
First of all, I chose the music myself.
During those days, the Rai often was in charge of cultural programmes' opening themes, but you could still make proposals.
In that case, I chose a track musically connected to the theater aesthetic, a Beethoven quartet that I really loved, it had the right rhythm.
The opening theme had to be of a certain level, it had to go over the music and be somehow theatrical.
The thing is, I don't want to be bound to a precise idea. Not having the possibility of changing things always got to my nerves.
By my own nature, even in films, in all the things, during the creation of a project I need to be able to change my mind. Even people who had to work with me had to understand this: I don't have the exact idea right away and forever.

L. R.
When you had to go at the Rai, did you go alone or with the producer?

M. M.
I went by myself. I was a member and worker for the Cineteam, which was Manfredi-Raparelli-Garniér.

L. R.
Maybe if a producer was there, it would have been easier to convince him that your product was valid, in order to defend your work as an artist.

M. M.
Sure, I should say that to me, making opening videos was an opportunity, because it was a way of making things up, it was real fun.
For example, *Germania Pallida Madre* (Pale Mother Germany) for Enrico Ghezzi was an opening dedicated to the new post-war German cinema.
Fassbinder, Herzog and others were doing a very particular, disturbing kind of cinema, where a series of things happened… a piece of history, new voices coming from the tragic ruins of the war, culture, a new cinema.
Therefore, I came up with something to show what I had in mind.
It wasn't a precise idea from A to B.

L. R.
Do you remember what Ghezzi's reaction was?

M. M.
He has always been very satisfied with my ideas. He had the wonder of someone seeing things that others cannot spot. In the video, there was a puppet that was playing some tricks on a soundtrack, while there was destruction in the background. Back then, German literature was full of allusions and caesures towards what had happened.
Openings have been part of my production for a long time, they have been a sort of anchor that continued to connect me with the experimental animation that I've been doing so far.

Lo spirito della notte

Lo spirito della notte

L. R.
I have so many things to ask! So, this Shakespeare was like the breaking point of a toy.

M. M.
It was a blip. Afterwards, a new role was created at the Rai: an executive producer in charge of the openings who was responsible for whatever would go on air.

L. R.
Do you remember *Prossimamente-Programmi per sette sere* (Promptly-programmes for seven evenings) ? How did you take the arrival of new technologies?

M. M.
Yes, I remember.
Let's say that they've created a more "american" approach within the cinema industry, one that starts and ends and where everything must already be in a premade and authorized scheme in some way.
My last opening was called *L'Avventura è l'avventura* (Adventure is the adventure).

L. R.
Like Claude Lelouch's film?

M. M.
Yes, but my animation was something else. Anyway, there have been arguments with an executive, maybe he was right, I don't know…

L. R.
Was that the last opening you made?

M. M.
Yes, there was a bit of tension.
In my work, the fact that a mark takes to other marks is very important. An idea takes you to another idea, a graphic solution takes you to more graphic solutions, I don't like written things from where you cannot move, like I said before.
I am an author and I demand total freedom with the realization of the projects.

L. R.
So, it was a continuous research for you.

M. M.
Yes, I did many projects, but it has always been a work in progress somehow.
I don't want certainty. My work must be in continuous progress until the very end. I need to change it if something feels wrong. I will defend this freedom until I can.

L. R.
Did you do all the storyboard for *Dedalo* by yourself?

M. M.
No, no.
There, that's the most typical example. It all came up in a stream of thoughts.
Like when, after a meal, you linger around and start chatting about something and one thing leads to the other, like a stream of consciousness, a stream of graphite, a very simple one.
You start drawing something with a pencil, then you go on and what you are making, is beginning to suggest something to you, perhaps because in your drawings there is a relationship of consequentiality.
This is what I mean when I talk about freedom, to not bound yourself to a static idea.
The process itself brings you to revise and solve what initially seemed right.

L. R.
How did you realize it?

M. M.
Dedalo comes from a vague idea about time, because time is important in *Dedalo*. In it, there is a real time and an imaginary one that is dilated.
Its time is established by a window's opening. A window opens up with the wind and things happen. There are a man and a woman inside an empty room, the man stands up to close the window, goes behind the woman and kills her, he chokes her.
Then, from that moment, time becomes dilated and things begin to happen. Maybe the man killed the woman, so there is a cycle of flashbacks, of repressed anxieties, of resentment.
We are sucked into a stream of memories where we pass from the crime scene to images connected to the present moment, where we find the man who is probably expiating his crimes in a prison.
There is the image of a little girl, that is how the story develops, until finally a full window opens wide and we find the same man who goes behind the woman, they lock eyes, there is an understanding look, then the man closes the window and it is like nothing happened. Time is responsible for the man's stream of memories, although perhaps nothing really happened.

L. R.
It's nice that you say "maybe", that we don't know if what we've seen has actually happened or not.

M. M.
We don't know, there's space for imagination, for interpretation.
We talk about big technologies nowadays.
I just wanted to make a film where I could have a direct relation to the sheet of paper.
I drew everything on white paper. I intentionally left the sheets borderless, all the drawings are made with a pencil on a white paper sheet.
Time is also what goes inside the film.
There are three times inside the film: the actual story time, the time of how it has been told and the time needed to realize all the drawings, which are roughly ten-thousands frames, a year of work.
I wanted to make clear that all the mental lucubrations shown in the film were in fact an illusion made up of those ten thousand drawings presenting themselves through the screen.

L. R.
Didn't you need to have a camera beside you?

M. M.
No I didn't. The animation was filmed in 8 fps, frame by frame. It basically didn't need almost any post-production.

L. R.
Do you still have those ten-thousand drawings?

M. M.
No. I was a freelancer for Cineteam, a very young company at the time. They asked me if I wanted to work for them and I accepted because they were also my friends, then I joined them as a company member.
These drawings were all packed inside the Cineteam's garage, but unfortunately one day it got flooded and they had been soaked up.
We lost them.

L. R.
Do you think it's possible that somebody took them away?

M. M.
I don't think so…

Grazia Manfredi
I do think so!

Sotterranea

Sotterranea

M. M.
Whatever, maybe a couple, but I don't think so…
Yeah well, maybe a couple, but I don't think so…

L. R.
Whatever, you're always too kind.

G. M.
There is a weird thing that you [Manfredi, ED] never say.
At the end of the film, the man opens the window and throws away a cloth.
This piece of cloth… I think it is important…

M. M.
Yeah, yeah. Actually, he also finds this piece of cloth in prison, he uses it to dry his hands after having washed his face, then he throws it out of the window and this cloth lands on the face of the doll that fell from the swing.

G. M.
Therefore, there is a connection.

L. R.
It's not just imagination.

G. M.
It's unconscious, not conscious.

M. M.
There is no escape from doubt. There's a version of the film where I canceled that piece, because I thought it was too much.

L. R.
Can I ask you about your relationship with Raparelli? I personally met Max Massimo Garnér, a special person, with two degrees and a lot of experience in Animation and Comics art. A very chatty person.

M. M.
We always stayed up late with him, it was very difficult to get off the hook, he always wanted to chat.

L. R.
I was a lad, participating at the Zagreb Film Festival, it was probably 1983 and I remember having dinner with Max who kept talking, and talking… then in 1985 I was sent to Japan by the Lucca Comics Festival on occasion of the first edition of the Hiroshima International Animation Festival. He was scheduled to come over and I hoped to see him until the very end. But he was ill and would die in December, that year. What about Raparelli?

M. M.
He is less communicative, very interested in live action cinema, not only in animation. I made a lot of things for the Cineteam, not only animation, but eventually our bond came to an end.
The Cineteam wanted to specialize in advertisement.
I realized all the series *Caramella* (Candy) where I was the Art Director and I also took care of the set design. Then, advertisement, commercial films, films for Enel [italian electrical company, NT] and for Ferrovie dello Stato [Italian state trainline].

L. R.
Good heavens!

M. M.
It was pure labour. I was preparing storyboards and basic drawings, they would do the rest.The last job I did for them was *Invisible Cities*; there was also an interesting project by the Rai but it became scrap paper, uncompleted, it was supposed to be a sort of multimedia museum where artists like Gianluigi Toccafondo and Fusako Yusaki would have participating.
The Rai asked me to do *Invisible Cities*, and then asked me if I was interested in making a film about *Il Vecchio e il Mare* (The Old Man and the Sea).
So I made all the storyboard, but then it came out that Aleksand Petrov, who then won the Oscar, was already working on it, so it all got canceled.
I spoke to Raparelli when I finished *Lo Spirito della Notte* (The Spirit of the Night), which I made with Giuseppe Spina, with music by Andrea Martignoni.
I made it entirely with only one camera. Giuseppe Spina supported me while capturing the live scenes. Him and Andrea Martignoni came over during Christmas time.
Martignoni made the weirder sounds and came over bringing capon and tortellini [laughs]. What a character!
They both stayed over for a couple of days when we edited the film, with very simple equipment.

L. R.
Fantastic. But let me take you back in time again. Tell me what happened when *Dedalo* (Daedalus) got an Oscar nomination.

M. M.
Before that nomination, there was Ottawa [Ottawa International Animation Festival, where *Dedalo* won the Grand Prize, ED].
I was not in Ottawa, but Max was, he was part of Asifa [International Animated Film Association, TN].
We were camping in Sicily with our little daughters. I called my mom in Rome and she told me "Manfredo, Max called, he said that you won!".
Then I went back to my camper; there was a family with the radio on nearby and you could hear that song by the Pink Floyd that Aldo Raparelli, slowing it down, used for *Dedalo*. Can you imagine?

L. R.
The mysteries of synchronicity. You know, before coming to yours, I went to visit a friend of mine, a set designer who lives in Piegaro, Umbria. I tuned in to Radiotre [italian state radio, TN] in my car and I heard about an amazing experiment happening in Piegaro's forest: they put microphones to hear the voices of the trees. I thought that it was something beautiful, so I called her and said: "Luisa! Do you know that in the forest near you trees are talking?" [laughs]
I had never heard of Piegaro before that day!

M. M.
In those areas there's a railroad crossing where you would need to wait in the car.
On the other side there's this old abandoned house, completely abandoned.
One day I found myself looking at it, there was a half-closed window and on the second floor, at the window, there was this Great Dane.
A very strange image, it could have been part of *Dedalo*.

L. R.
True! I was thinking that it would be great to go check out who was in the Ottawa's jury at the time.

M. M.
Our daughter went to Ottawa later on and they took her to visit the studios.
The Grand Prize was a silver owl with blue eyes. It got stolen.
It was the most important prize I ever received.
I got the news of the nomination from Max.

L. R.
Were you invited there? Did you go?

M. M.
No, Max was there!

L. R.
Manfredo Manfredi on the Los Angeles Red Carpet, wouldn't you have liked it?

M. M.
Well, Max was enough.

L. R.
From an economic perspective, did these prizes bring you any result?

M. M.
Not really, considering the fact that when I won at Ottawa, there wasn't any news on the papers, except on those specialized in cinema. There was only a very small paragraph about the nomination in a newspaper.

G. M.
At the Nastri d'Argento they even spelled the film title wrong [laughs].

L. R.
I mean, even if you're a signature in the world of animation, you didn't have much recognition afterwards?

M. M.
It also didn't last long because when I became part of the Cineteam, after *Dedalo* I mean, I never produced a film of my own, not until the beginning of 2000.
It has also been my fault, for sure, but I worked more on films for others.

G. M.
At the premiere for *Il Flauto Magico*'s [The Magic Flute, by Gianini/Luzzati, 1978, ED] for which Manfredi made a sequence, there was Fellini, who particularly appreciated it.

M. M.
Maybe Raparelli didn't believe so much in animation.
I had some projects to show, but they remained there. So I made them myself.
There was a lot of tension when I painted the scenes for *Dante*.
The idea of making it, was his own, I always thought that it would have been very complicated to make it because it's an untouchable masterpiece, we would have had all "Danteists" and animators against us.
Then, I thought about that podcast on Dante by Vittorio Sermonti, so we proposed our idea to him, which consisted of taking some poems and animating them for his readings.
His reply was: " I have nothing to do with Mickey Mouse".
We felt very bad about it and left.
I then decided to do a trailer for the IV Poem with Carlo D'Angelo's readings.
Sermonti watched it and then he agreed.

L. R.
I think that version is marvelous. One of the best works I have ever seen.

M. M.
So, I did all the work and sent it to Sermonti. He called me and said "it's very beautiful but there is something I'm not convinced of: my voice".
Years later, Raparelli contacted me for a new film, but that was never realised.
It was meant to be called *Lo Spirito della Vita* (The Spirit of Life), so I put down some ideas. There is this Archangel with his pupil, both looking at the world from above, searching for the spirit of life.
There is this African boy who, growing up, sets on a journey through the desert until he gets caught by people smugglers. Then, he's rescued at sea.

Manfredo Manfredi (Palermo, 1934) is a director, set designer, painter and above all an animator among the most loved internationally. In 1958 he graduated in scenography at the Academy of Fine Arts in Rome. He made the designs for the Carosello theme and sets for documentaries and TV shows. In 1963 he began his experiments with animation, obtaining his first awards including the "Nastro d'Argento" for best short film (1968) with Su sambene non est abba. In 1975 with the film *Uva salamanna* he won the Children's Film Award at the Moscow International Film Festival. In 1977 he obtained an Oscar nomination with the short film *Dedalo*. In the following years he made institutional films, television specials, commercials and many TV themes with the Cineteam. As a painter he directs his research in the field of abstract expressionism.

Brama di desiderio e interrogativo supremo

Andrijana Ružić
Michaël Dudok de Wit

Introduzione dal libro "Michaël Dudok de Wit – A Life in Animation" CRC Press, Boca Raton, FL, 2021.

Il silenzio e l'immobilità sono le virtù artistiche di Michaël Dudok de Wit, esse emergono dai suoi film personali evocando la sensazione di atemporalità.
Sebbene tutti i suoi film trascendano la mera cronaca della vita quotidiana, sono tuttavia radicati nella realtà, invocando allo stesso tempo riflessioni liriche sulla bellezza del tempo che scorre all'infinito. Eccellente disegnatore e raffinato osservatore, Dudok de Wit ha realizzato numerose e memorabili pubblicità e film personali dal ritmo lento sulla bellezza della natura, della vita e sulla caducità.
I suoi film racchiudono arguzia nei movimenti 'chaplineschi' dei suoi personaggi e la sublime bellezza dei vasti paesaggi in cui sono immersi.
I momenti salienti della sua carriera sono caratterizzati da profonde crisi professionali ed esistenziali e travolgenti acclamazioni internazionali.
I suoi disegni disadorni richiamano vagamente la linea chiara di Hergé, mentre le sue ambientazioni ad acquerello, ispirate alle composizioni delle incisioni di Rembrandt e alle opere d'arte di Hakuin, evocano trascendenza e spiritualità.
Dudok de Wit cerca continuamente la perfezione formale nei suoi film pur sapendo che non gli sarà possibile raggiungerla.
Qualche tempo fa, durante le mie ricerche su Internet per questo libro, mi sono imbattuta in un insolito ritratto video del regista su YouTube. Una sequenza temporale di "Cinématon"- un progetto video in evoluzione diretto dall'artista francese Gérard Courant - conteneva un videoclip intitolato '#1865, Michaël Dudok de Wit, Hollande Cineaste', registrato ad Aubagne (Francia), il 30 novembre 1997 alle 15:30. In questo ritratto muto a colori di quattro minuti, Dudok de Wit appare attento e sereno. Ha qualche difficoltà a guardare dritto nella telecamera a causa della luce solare diretta, ma nonostante ciò persiste. Il suo sguardo è calmo e un po' malinconico, rivelando allo stesso tempo un sognatore ad occhi aperti e una persona molto sicura di sé. Siamo nel 1997 e questo quarantaquattrenne Hollande Cineaste ha diretto *Tom Sweep* (film pilota) e *The Monk and the Fish* (Il monaco e il Pesce), un cortometraggio d'autore. Prima e tra un film e l'altro, ha fatto molti spot pubblicitari per la televisione, imparando l'efficienza visiva e spingendo costantemente i suoi limiti.
Con il suo film più famoso *Father and Daughter* (Padre e Figlia), ha vinto tutti i Grand Prix in tutti i festival possibili in cui è stato proiettato in concorso. Lo storico dell'animazione Giannalberto Bendazzi lo ha definito "il film d'autore per antonomasia" e non senza una ragione. Il film semi astratto di Dudok de Wit *The Aroma of Tea* (L'aroma del tè), arricchito dalle musiche di Arcangelo Corelli, appare come una sorta di preparazione concettuale al suo primo lungometraggio *The Red Turtle* (La Tartaruga Rossa), terminato nel 2016 e presentato al Festival di Cannes nello stesso anno. Questo pluripremiato lungometraggio, con Studio Ghibli, Why Not Productions e Wild Bunch come produttori principali e Prima Linea Productions come 'line producer', esprime ancora una volta l'elaborazione dei temi ricorrenti di Dudok de Wit: brama di desiderio e interrogativo supremo.
Dudok de Wit è orgoglioso di ogni singolo fotogramma che ha disegnato finora, sia che fosse destinato al suo film indipendente o a un'opera commerciale. Nel sistema di valori e nell'approccio al lavoro di Dudok de Wit, non c'è differenza tra un'opera d'arte "alta" e una "bassa". Tutti i suoi film hanno un'impronta artigianale e sono minuziosamente elaborati: ogni singola fase dell'animazione viene meditata a lungo sugli storyboard. I suoi film sono immediatamente riconoscibili e si distinguono per il suo particolare senso del tempo, la raffinata tavolozza dei colori, l'interazione di luci e ombre, l'assenza di dialoghi e la presenza di tempi ciclici, le partiture accuratamente scelte, i paesaggi malinconici estesi e i contenuti spirituali e meditativi. Ogni film di Dudok de Wit è perfetto nel suo genere: niente da aggiungere, niente da togliere. La chiave del

Giannalberto Bendazzi, Andrijana Ružić, Pedro Serrazina

Andrijana Ružić

successo per le sue realizzazioni artistiche risiede in un perfetto equilibrio tra l'intuito illimitato e straordinario e il suo lato razionale potente, vasto ed elegante.
Ho avuto l'opportunità di accompagnare Michaël Dudok de Wit in diversi festival di animazione. I momenti più interessanti sono sempre avvenuti durante la proiezione dei suoi film in cui si potevano sentire le reazioni dirette del pubblico. Non dimenticherò mai il breve viaggio in treno da Udine - una piccola città italiana - a Venezia, la regina di tutte le città, dove il regista avrebbe dovuto tenere una masterclass sul suo primo lungometraggio, 'La Tartaruga Rossa'. Il treno del mattino era pieno del brusio dei pendolari che parlavano al cellulare. Ad un certo punto, una donna di mezza età si avvicina timidamente a noi: "Sei il regista del film 'La Tartaruga Rossa' che ho visto ieri sera al cinema di Udine?" Dudok de Wit annuì, con il suo tipico sorriso sereno. La donna scoppia in lacrime: "Grazie mille... il tuo film…" - sussurra - "…ne sono rimasta profondamente commossa, e lo sono ancora, come puoi vedere". La donna era visibilmente a disagio per non essere stata in grado di controllare le sue emozioni. Il pubblico rimane colpito dai film di Dudok de Wit, dai loro problemi senza tempo e dalla grazia formale ed espressiva. I suoi film possono essere paragonati a poesie piene di gioiosa speranza per l'umanità, una sorta di inno corale in lode al mistero della vita.
Mi sono resa conto che l'arte di Dudok de Wit - i film su commissione come quelli personali, sia le illustrazioni di libri - si è evoluta impercettibilmente nel corso del tempo. Un certo repertorio di motivi ricorrenti, simboli e dettagli visivi che apparirà in tutti i suoi film successivi, hanno avuto origine dal film *The Interview* (L'intervista) (1978) creato per la sua laurea. Questioni come la vita, la morte, le relazioni, le leggi della natura, la ricerca perpetua della verità nella spiritualità sono già presenti in *The Interview*. Tuttavia, il suo protagonista non apparirà più nella futura filmografia del cineasta, lasciando così spazio ad altri personaggi: monaco, padre, figlia, puntino viaggiatore, sopravvissuto sull'isola deserta. Il disegno di Dudok de Wit risiede nella qualità speciale del suo tratto, a volte tremante e finissimo nella grafite, altre volte denso e calligrafico nell'inchiostro. I suoi film sono caratterizzati da una serie di motivi visivi ricorrenti: il trattamento delle ombre; composizioni diagonali tipicamente dudokesche; rappresentazioni di elementi della natura e predilezione per la notte, il chiaro di luna e i sogni oscuri che hanno sempre un finale spirituale. L'universo cinematografico personalizzato di Dudok de Wit, tematicamente e visivamente coerente, non riguarda tanto i messaggi quanto piuttosto le domande.
E le domande nascono dalla solitudine dei suoi personaggi.

Nel 2018, quando l'ho visitato per la prima volta nel suo studio londinese, chiaramente prevenuta dall'idea che gli artisti non smettono mai di creare, sono stata sorpresa nello scoprire che egli senta il bisogno di disegnare tutti i giorni, per lo meno quando non deve lavorare a tempo pieno su un film o fare illustrazioni su commissione. Dopo l'uscita del suo primo lungometraggio *The Red Turtle* nel 2016, ha viaggiato incessantemente per aiutare la promozione del film e tenuto masterclass in tutto il mondo. Ma quando è nella sua casa, a Londra, tra un viaggio e l'altro, si gode semplicemente la tranquillità e la semplicità della vita di tutti i giorni. E ancora una volta, non avrei dovuto essere sorpresa da queste assenze temporanee dal disegno, poiché Dudok de Wit ha sempre avuto un buon equilibrio nella sua agenda. Con l'etica del lavoro protestante che ha ereditato, alterna una vita tranquilla e semplice nella sua casa londinese a ritmi frenetici di produzione cinematografica generati dalle scadenze stressanti. La carriera di Dudok de Wit è tutta incentrata su questa unione tra atteggiamento esperto nei confronti della sua professione intrecciato alla sua essenza artistica pura, genuina e infantile.
Dudok de Wit ascolta sempre con molta attenzione il suo interlocutore, e quando risponde in inglese, la sua lingua adottiva, insiste sulla trasparenza e incisività delle parole, cercando di distillarle come fossero disegni. Il titolo provvisorio di questo libro era "Michaël Dudok de Wit. Colui che mira alla perfezione", e quando l'ho menzionato nella nostra conversazione, è rimasto per un momento in silenzio. Ho iniziato a sentirmi un po' a disagio. Poi, con lo sguardo di un bambino perplesso, ha finalmente chiesto: "Non trovi che il titolo suoni troppo arrogante nei confronti dei miei compagni animatori? Conosco molti di loro che spingono costantemente i propri limiti per ottenere i migliori risultati possibili nei loro film. Non sono l'unico regista che vuole che il suo film sia perfetto".
Il libro che tieni tra le mani è un'indagine unica sulla carriera e la vita privata del regista di animazione Michaël Dudok de Wit. Introdurrà per la prima volta al pubblico a cui appartiene l'opera ben definita e canonica (ma tutt'altro che definitiva) di questo umile genio. Visivamente e tematicamente, il suo stile di animazione poetico e unico si è sempre differenziato dal resto della produzione di animazione indipendente contemporanea. Questa monografia rivelerà ciò che ancora sfida ed emoziona Dudok de Wit nell'arte dell'animazione e perché continua a credere nella bellezza dell'animazione disegnata a mano.
Concepito secondo un ordine canonico, il libro contiene la prima biografia dell'artista, insieme ai momenti salienti della sua carriera racchiusi in sei capitoli che seguono il corso della sua filmografia. In tutto questo, ho cercato di mettere in luce il suo metodo di lavoro insieme alle sue fonti estetiche e

Daniel Šuljić, Andrijana Ružić, Giannalberto Bendazzi

Ilan Nguyen, Margit Buba Antauer, Andrijana Ružić

di ispirazione. Non ho insistito sull'interpretazione metaforica dei suoi film, tenendo presente l'osservazione di Norman McLaren secondo cui ogni spettatore incorpora la propria esperienza di vita in un film. Ho inserito anche scorci della sua vita privata, anche se lui stesso non era molto convinto che ciò aggiungesse qualcosa di particolare importanza per la fruizione e la valutazione dei suoi film. Materiali aggiuntivi, come 'Glossario, I miei film preferiti' o 'Questionario di Proust', rivelano le osservazioni di Dudok de Wit su vari aspetti del cinema, nonché il suo gusto personale per le arti in generale. I ricordi e le voci colorate dei suoi numerosi collaboratori, altri registi, critici cinematografici e studiosi di animazione contribuiscono a definire meglio sia il lavoro che l'uomo che sta dietro a film senza tempo come *Father and Daughter* e *The Red Turtle*. E infine, il mio desiderio è che questo libro si faccia strada tra i neofiti dell'animazione che non hanno ancora scoperto questa forma d'arte peculiare e molto sottovalutata e che facciano "esperienza delle immagini animate prima di tutto come un'emozione".
Andrijana Ružić

Epilogo
Yuri Norstein sui film di Michaël Dudok de Wit

Ho sentito parlare per la prima volta di Michaël Dudok de Wit da mia moglie Francesca Yarbusova. Negli anni Novanta ha partecipato al Festival del cinema di Lipsia come membro della giuria. Quando è tornata a casa, mi ha detto che le piaceva particolarmente un film, semplicemente un capolavoro, intitolato *The Monk and the Fish* (Il Monaco e il Pesce).

Qualche anno dopo, in Russia, al festival di Tarusa, è stato proiettato il film *Father and Daughter* di Dudok de Wit. Quel film mi ha colpito.
Era semplicemente meraviglioso sotto tutti i punti di vista. Mi è piaciuta la sua semplicità, in tutti gli aspetti: era semplice nella composizione, nella chiarezza dell'azione e dell'animazione.
Il montaggio era meraviglioso e sottile, e la musica suonava bene lì; mi ha ricordato la melodia di Amur.
Molti anni dopo, apparve *The Red Turtle*.
Ho saputo che i giapponesi erano i co-produttori e posso capire chiaramente il perché. In termini di ritmo, calma, lunga elaborazione degli episodi, attenzione al dettaglio, è in assoluto un film giapponese. C'è il principio dell'incertezza e del mistero. Allo stesso tempo, questo film è profondamente filosofico. In questo senso, in Giappone, Cina e in Oriente, in generale, tutto, anche nella vita di tutti i giorni, è oggetto di una filosofia dell'arte del tutto definita e molto ben sviluppata. Qui probabilmente è bene ricordare i meravigliosi versi di vastità e profonda filosofia di un poeta giapponese, solo tre versi:

E che cos'è, il cuore?
È il suono della brezza di pino
Là nel sumi-e.

Il 'Sumi-e' è una specie di spazio grafico.
E il suono di un pino – lì l'autore vuole trasmettere qualcosa che non può essere descritto. Michaël Dudok de Wit fa lo stesso. Molte cose simili sono entrate nei suoi film simultaneamente.

Yuri Norstein
Mosca, 19 ottobre 2019

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

Andrijana Ružić si è laureata in Storia e Critica dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano, dove si è innamorata dell'animazione. Si è specializzata in Storia del cinema d'animazione sotto la guida di Giannalberto Bendazzi: argomento della sua tesi di laurea magistrale è stato l'opera di due spiriti imprevedibili della scena dell'animazione indipendente americana, John e Faith Hubley, e il loro Storyboard Studio a New York. In qualità di studiosa indipendente, ha partecipato a numerosi convegni sull'animazione presentando i lavori di diversi autori indipendenti nello stesso campo. Negli ultimi sei anni ha curato la sezione dedicata ai film d'animazione al 'International Comics Festival di Belgrado', in Serbia. È membro della commissione di giuria del 'Animafest Scanner', il simposio per gli studi sull'animazione contemporanea al 'World Festival of Animated Film' che si tiene ogni anno a Zagabria, in Croazia. Scrive di animazione e arte per il settimanale di Belgrado Vreme.

Tavolo di Michaël Dudok de Wit

Michaël Dudok de Wit e Andrijana Ružić

Ultimate desire and ultimate question

Andrijana Ružić
Michaël Dudok de Wit

Introduction from the book "Michaël Dudok de Wit – A Life in Animation" CRC Press, Boca Raton, FL, 2021.

Silence and stillness are Michaël Dudok de Wit's artistic virtues, and they pour out from his personal films evoking the feeling of timelessness. Although all his films transcend the mere chronicling of everyday life they are rooted in reality, invoking, at the same time, lyrical reflections about the beauty of time that goes on and on. An excellent draughtsman and a refined observer, Dudok de Wit crafted numerous and snappy advertisements and slow-paced, personal films about the beauty of nature, life and transience. His films contain the wit in the Chaplinesque movements of his characters and the sublime beauty of vast landscapes in which they are immersed. The highlights of his career are distinguished by profound professional and existential crises and overwhelming international acclamations. His unadorned drawings reflect themselves vaguely in Hergé's clear line, whilst his watercolour settings, inspired by compositions from Rembrandt's etchings and Hakuin's artwork, evoke transcendence and spirituality. Dudok de Wit continuously seeks for the formal perfection in his films knowing all the time that he would fail to attain it.
Some time ago, during my internet research for this book, I came across an unusual video portrait of the filmmaker on YouTube. A timeline of "Cinématon", a work-in-progress video project directed by the French artist Gérard Courant, contained one video clip entitled #1865, Michaël Dudok de Wit, Hollande Cineaste, recorded in Aubagne (France), on November 30, 1997 at 15:30. In this silent four-minute colour film portrait, Dudok de Wit appears mindful and serene. He has some difficulty to looking straight into the camera because of the direct sunlight, but nevertheless he persists. His gaze is calm and a bit melancholic, revealing at the same time a daydreamer and a very self-confident person. We're in 1997, and this forty-four-year-old Hollande Cineaste had directed *Tom Sweep* (pilot film) and *The Monk and the Fish*, an auteur short film. Before and between each film, he did a lot of commercials for television, learning about visual efficiency and constantly pushing his limits.
With his most famous film *Father and Daughter*, he won all Grand Prix on every possible festival at which it was shown in competition. Animation historian Giannalberto Bendazzi defined it as "the ultimate auteur film" and not without a reason. Dudok de Wit's semi-abstract film *The Aroma of Tea*, enriched by the music of Arcangelo Corelli, appears to be a sort of a conceptual preparation for his first feature film *The Red Turtle*, completed in 2016 and presented at the Cannes Film Festival in the same year. This multi-awarded feature, with Studio Ghibli, Why Not Productions and Wild Bunch as main producers and Prima Linea Productions as a line producer, expresses once again the elaboration of Dudok de Wit's recurrent themes of longing, ultimate desire and ultimate question.
Dudok de Wit is proud of every single frame he has drawn so far whether it was destined for his independent film or for a commercial work. In Dudok de Wit's system of values and approach to work, there is no difference between a "high" and a "low" artwork. All his films have an artisanal imprint and are meticulously elaborated: every single phase of animation is meditated over the storyboards for a long time. His films are immediately recognizable and distinguished by his particular sense for timing, refined colour palette, interaction of light and shadows, absence of dialogues and presence of cyclic time, carefully chosen scores, extended melancholic landscapes and spiritual, meditative contents. Every Dudok de Wit's film is a perfection of a kind: nothing to add, nothing to take away. The key to success for his artistic achievements lies in a perfect balance between limitless and extraordinary intuition and his powerful, vast and elegant rational side.
I have had the opportunity to accompany Michaël Dudok de Wit on several animation festivals in which the most interesting moments were the screenings of his films when one could feel the audience's direct reactions. I will never forget a short train ride from the small Italian city of Udine to the queen of all cities, Venice, where the filmmaker was supposed to give a masterclass about his first feature film, The *Red Turtle*. The morning train was packed with the buzz of commuters talking on their mobile phones. And then, out of the blue, a middle-aged woman approached us shyly: "Are you the director of the film The Red Turtle I have seen last night at the cinema in Udine?" Dudok de Wit nodded, with his typical serene smile. And then the woman burst into tears: "Thank you very much … your film, she whispered, "I was so deeply touched by it, and I still am, as you can see." She was visibly uncomfortable for not being able to control her emotions. The audience is touched by Dudok de Wit's films, by their timeless issues and expressive formal grace. His films can be compared to poems full of joyful hope for the mankind, some sort of a chorale paean in praise of life's mystery.
I have realised that Dudok de Wit's art, both commissioned and personal films and book illustrations, have imperceptibly evolved through the passing of time. A certain repertoire of motifs, signifiers, repetitions and visual details that will appear in all his later films originate from his graduation film The Interview (1978). Issues like life, death, relationships, laws of nature, perpetual quest for the truth in spirituality are already present in *The Interview*. However, its protagonist will not appear anymore in the filmmaker's future filmography thus leaving space to other characters: monk, father, daughter, travelling dot, survivor on the desert island. Dudok de Wit's draftsmanship lies in a special quality of his line, at times trembling and very fine in graphite, at other times thick and calligraphic in ink. His films are characterised by a series of recurrent visual motifs:

Andrijana Ružić

Michaël Dudok de Wit

Libreria dello studio di Michaël Dudok de Wit

Michaël Dudok de Wit e Andrijana Ružić

the treatment of shadows; typically dudokesque diagonal compositions; representations of elements of nature and predilection for the night, moonlight and dark dreams that always have a spiritual ending. Dudok de Wit's personalised film universe, thematically and visually coherent, is not about messages; it is all about questions. And questions grow out of the solitude of his characters. In 2018, when I visited him for the first time in his London studio, clearly prejudiced with the stories about artists who never stop creating, I was surprised to discover that he doesn't feel the need to draw every day, at least when he's not working full time on a film or doing commissioned illustrations. After the release of his first feature *The Red Turtle* in 2016, he has been travelling incessantly to help the film's promotion or has been giving masterclasses all around the world. But when he's in his London home, between two journeys, he simply enjoys the tranquillity and simplicity of everyday life. And yet again, I shouldn't have been surprised by these temporary drawing absences since Dudok de Wit has always had a good equilibrium of his agenda. With the inherited protestant working ethics, he alternates a tranquil and simple living in his London home with frenzy film production rhythms generated by the stressful deadlines. Dudok de Wit is all about this union of a savvy attitude towards his profession intertwined with his pure, genuine and childlike artistic being.
He always listens very carefully to his interlocutor, and when he responds in English, which is his adoptive language, he insists on transparency and incisiveness of words, trying to distillate them as if they were drawings. The provisional title of this book was "Michaël Dudok de Wit. The One Who Aims at Perfection", and when I mentioned this in our conversation, he just stood there for a moment, in silence. And I started to feel a bit uncomfortable. Then, with a gaze of a perplexed child, he finally pronounced: "Don't you find that the title sounds a way too arrogant in relation to my fellow animators? I know a lot of them who are constantly pushing their limits to obtain the best possible results in their films. I'm not the only director who wants his film to be perfect."

The book that you're holding in your hands is a unique survey on the career and private life of the animation director Michaël Dudok de Wit. It will introduce for the first time a complete overview of the well-defined (but far from being definitive) and canonical opus of this humble genius to the public he belongs to. Visually and thematically, his poetic and unique style of animation has always differed from the rest of the contemporary independent animation production. This monograph will reveal what still challenges and thrills Dudok de Wit in the art of animation and why he continues to believe in the beauty of the hand-drawn animation.
Conceived in a canonical order, the book contains his early biography along with career highlights embedded within six chapters that follow the course of his filmography. In all this, I have tried to shed light on his method of work along with his aesthetical and inspirational sources. I haven't insisted on metaphorical interpretation of his films, having in mind Norman McLaren's observation that every spectator incorporates his/her life experience into a film. I have also included glimpses of his private life, although he himself was not very convinced that this would add anything of particular importance for the fruition and evaluation of his films. Additional materials, such as Glossary, My Favourite Films or Proust's Questionnaire reveal Dudok de Wit's observations about various aspects of filmmaking as well as his personal taste in arts in general. Recollections and colourful voices of his numerous collaborators, other filmmakers, film critics and animation scholars contribute to better define both the work and the man standing behind such timeless films as *Father and Daughter* and *The Red Turtle*. And finally, my wishful thinking is that this book finds its way to animation neophytes who still haven't discovered this peculiar and much underestimated art form and that they always "experience animated images first as an emotion."
Andrijana Ružić

Epilogue
Yuri Norstein about Michaël Dudok de Wit's films

I heard about Michaël Dudok de Wit for the first time from my wife Francesca Yarbusova. Back in the nineties, she participated at the Leipzig film festival as a jury member. When she returned home, she told me that she particularly liked one film, simply a masterpiece, called *The Monk and the Fish*.
A few years later, in Russia, at the festival in Tarusa, Dudok de Wit's film *Father and Daughter* was screened. That film struck me. It was just wonderful from all points of view. I liked its overall simplicity: it was simple in the composition, in the clarity of action and animation. The editing was wonderful and subtle, and music sounded good there; it reminded me of Amur melody.
Many years later, *The Red Turtle* appeared. I understood that the Japanese were the co-producers, and I can see clearly why. Because in terms of rhythm, calmness, long elaboration of episodes, attention to a detail, it is absolutely a Japanese film. There is the principle of uncertainty and mystery. At the same time, this film is deeply philosophical. In this sense, in Japan, China and in the East, in general, everything, even in everyday life, is a subject to a completely defined and very well-developed philosophy of art. Here it's probably good to recall these wonderful lines of vastness and deep philosophy of one Japanese poet, just three lines:
And what is it, the heart?
It is the sound of the pine breeze
There in the sumi-e.
Sumi-e is a kind of a graphic space. And the sound of a pine – there the author wants to convey something that cannot be described. And Michaël Dudok de Wit does the same. A lot of similar things went into his films simultaneously.

Yuri Norstein
Moscow, 19 October 2019

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

Andrijana Ružić graduated in History and Criticism of Art at the Università degli Studi in Milan, Italy, where she fell in love with the medium of animation. She specialised in the History of Animated Film under Giannalberto Bendazzi's mentorship: the subject of her master's thesis was the opus of two unpredictable spirits of the American independent animation scene, John and Faith Hubley, and their Storyboard Studio in NYC. As an independent scholar, she participated in numerous conferences for animation studies presenting the works of diverse independent authors of animation. In the last six years, she has been curating the section dedicated to animated films at the International Comics Festival in Belgrade, Serbia. She is the member of the Selection board of Animafest Scanner, the symposium for Contemporary Animation Studies at the World Festival of Animated Film held annually in Zagreb, Croatia. She writes about animation and art for the Belgrade weekly magazine Vreme.

SIMONE TOMASELLO
“UN INNO ALLA MUSICA E ALLA DIVERSITÀ”

Mi è stata regalata la prima tavola da skateboard a 8 anni senza essere a conoscenza della storia che vi è dietro, un modo di essere che ha contribuito a quello che oggi nel mio lavoro ha una posizione centrale, l’essenza della bomboletta spray, l’imposizione del writing, il suono delle ossa dei b-boy sul pavimento, uno stile di vita, una moda di strada, esibizionismo e competizione, dolore e adrenalina, nessun limite se non il corpo e la comunione tra l’oggetto e l’uomo attraverso lo skateboard. Sport estremo nato per un’assenza, come una valida alternativa al surf, quando negli anni ‘70 le incursioni nelle piscine dei ricchi di Beverly Hills svuotate dalla siccità completarono l’evoluzione del surf in skateboarding che è ad oggi tra le discipline olimpiche, da Tokyo 2020. Le interazioni tra la produzione artistica come pittore e la sotto-cultura sono la causa ed effetto del pensiero creativo alla base di ogni opera. Compagni di jam-session e battaglie di freestyle, MC si sfidano improvvisando rime mentre i b-boy tagliano l’aria tra “spin“ e salti acrobatici, amici di scorribande notturne con le bombolette dentro gli zaini, è così che tutto questo mi coinvolge nel quotidiano, trovando l’equilibrio tra ciò che sono io e ciò che è la mia *eredità urbana*. La ricerca del trick perfetto, della “one line” migliore, del beat più calzante, delle rime più creative e dei passi più originali accomunano questa cultura all’arte, costanza e lavoro celebrano il talento nella disciplina. L’ultima serie di lavori che ho realizzato “DUB CAN MOVE MOUNTAIN“ è un inno alla musica e alla diversità. **“**Music is powerful, music is like a weapon, I just want to express myself, let the world know of the way I think”. L’hip hop, la roots/dub music diventa forma, materia e colore. I protagonisti sono l’esempio delle sotto-culture di tutto il mondo, ogni personaggio racconta una storia, tra diverse classi sociali ed etnie differenti, i simboli e i codici dipinti nella superficie del quadro definiscono il racconto di particolari, appunti, correzioni. Gli ambienti per lo più indefiniti e mutevoli delle immagini evidenziano lo spazio circostante ai personaggi estraniandoli tra pattern e ampi spazi cromatici. Il mio lavoro mette in luce le storie di una multiculturalità globale tra le disuguaglianze nella società contemporanea.

Simone Tomasello si dedica alla pittura dal 2017, quando si diploma in Disegno Animato e Fumetto alla Scuola del Libro di Urbino. Tramite la scrittura esplora temi intimi e personali, contemporanei alla cultura popolare del web. Nei suoi lavori utilizza differenti medium e tecniche: acrilico, olio, ceramica, miscele di olio e sabbia, cartapesta, linoleum, stampe e graffiti. Crea ritratti e sculture dai colori vivaci e composizioni figurative di grandi dimensioni adornate con note e simboli che ricordano Matisse, Gauguin, Basquiat.

Gangsta G.Alien coming from outer space to climb the darkweb, 2021

The sound of the universe coming in my window, 2019

Untitled, 2021

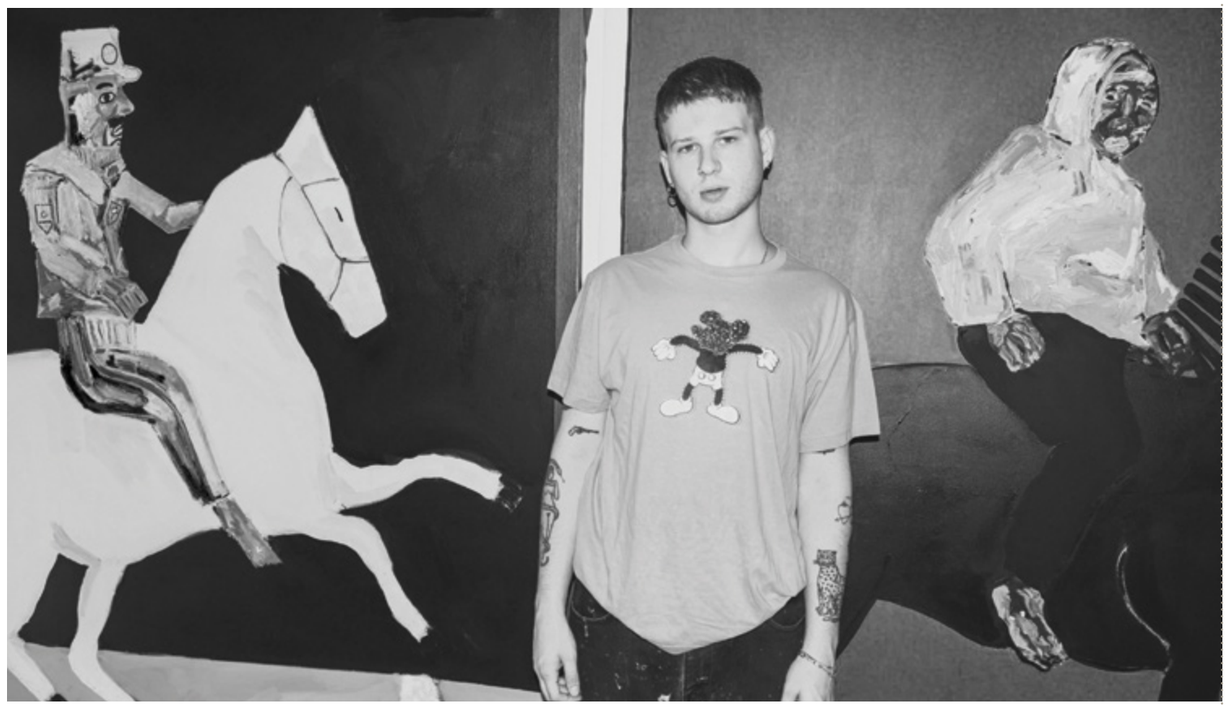
YOUTH

SIMONE TOMASELLO

“AN HYMN TO MUSIC AND DIVERSITY”

I was given my first skateboard when I was 8 years old without having any knowledge of the history behind it, a way of being that has contributed to what is central to my work today: the scent of the spray can, the imposition of the tags, the sound of the b-boy’s bones on the pavement, a lifestyle, street fashion, exhibitionism and competition, pain and adrenaline, no limits besides the body and the relationship between the object and the human being through the skateboard.
An extreme sport, skateboarding was born out of an absence and as a valid alternative to surfing. During the ‘70s the raids into the pools of rich people in Beverly Hills, emptied by the drought, accomplished the evolution of surfing to skateboarding, which is nowadays among the olympic disciplines, since Tokyo 2020. The interaction between my artistic practice and the underground culture is the cause and effect behind my artwork. Freestyle jam-sessions with my buddies, MC challenging each other through rhymes while the B-boys cut through the air with spins and acrobatic jumps. Night raids’ friends with spray cans in their backpacks, that’s how all this gets me inspired during everyday life, finding a balance between who I am and what my *urban heritage* is. The research for the perfect trick, the best ‘one line’, the sharpest beat, the most creative rhymes and the most original steps brings this culture closer to art. Constancy and work are what celebrate talent within the discipline. The last series of works that I made “DUB CAN MOVE MOUNTAIN” is an hymn to music and diversity. “Music is powerful, music is like a weapon, I just want to express myself, let the world know of the way I think”. Hip Hop and Roots/Dub music turn into shape, matter and color. The main characters are the example of underground cultures worldwide, each character tells a story, between different social classes and ethnicities, the symbols and codex painted onto the surface of the canvas define the story with details, notes and corrections. The more or less undefined and unstable landscapes in the pictures enhance the space surrounding the characters, estranging them through patterns and wide chromatic gaps. My work brings to light the stories of a global multiculturality inside the contemporary unequal society.

Trained as an animator Simone Tomasello has been focusing on painting since his graduation in 2016/2017 at Scuola del Libro, Urbino. Animation techniques have brought physical gestures and a spontaneous immediacy into his work, which together with writing explores intimate and personal themes as well as pop and internet culture. In his practice Simone uses acrylics, oil and mixed media, such as ceramics, oil-sand mixtures, papier-mâché, linocut, print making and graffiti to create bright coloured portraits and big scale figurative compositions adorned with notes and symbols recalling Matisse, Gauguin or Basquiat.



World’s best lover, 2021

YOUTH
-

Otto mani e quattro cuori

-

COLLETTIVO KALICO JACK

Il collettivo *Kalico Jack* nasce all'ISIA di Urbino. Otto mani e quattro cuori mossi principalmente dall'amore per l'animazione, per la musica, e per tutto ciò che ne consegue.
Spesso è proprio la musica a suggerire gli storyboards delle animazioni. Una delle cose che accomuna Alessia, Benedetta, Giulia e Rebecca è la fascinazione per l'animazione d'avanguardia degli anni '20.
Le quattro artiste amano la sperimentazione, che spesso le avvicina al videoclip musicale dove si sentono più libere e a proprio agio, concedendosi nuove possibilità di esplorazione.
Il lavoro comune permette di dividersi i ruoli che si scambiano da progetto a progetto: c'è chi si occupa dello storyboard, chi dei disegni e chi della colorazione, ma la stesura dell'abstract, la scrittura della storia e gli obiettivi vengono sempre decisi insieme.
A rendere particolare il tutto c'è anche la lontananza geografica delle artiste che vivono in quattro città diverse: Bologna, Verona, Faenza e Genova.
Il primo lavoro del collettivo è stato un live visual a Bologna, al *Granata Studio*, in una serata che univa un live musicale a un live animato. Un vero e proprio campo di prova per sperimentare il lavoro a quattro.
Le ragazze hanno utilizzato il loro archivio di lavori individuali, quasi del tutto costituito di animazioni tradizionali realizzate con pittura acrilica, giocando con le sovrapposizioni e gli effetti in fase di montaggio video.
Successivamente hanno creato quattro spot in animazione per *Iterchimica*, un'azienda che produce tecnologia per un asfalto ecosostenibile.
Il progetto in collaborazione con Mariella Fasson (supervisor) e Alessio Romeo (video editor) consisteva nell'elaborare dei video pubblicitari che rappresentassero i prodotti e gli additivi che produce *Iterchimica* per ridurre l'impatto ambientale. Le animazioni sono state realizzate con la tecnica tradizionale frame by frame e dipinte con colori acrilici, scegliendo una storia e dei personaggi che raccontassero a fine informativo il processo di riciclo dell'asfalto.
In seguito il Collettivo si affaccia al mondo dei Festival d'illustrazione e animazione. La prima mostra è tenuta a Bergamo all'interno del *UAU Festival* nel 2020.
Metro quadro è un progetto d'animazione a otto mani che racconta le sensazioni vissute durante il lockdown, realizzato perlopiù con la tecnica digitale frame by frame e accompagnato dalle musiche di Federico Trevisan.
Nel 2021 il gruppo realizza progetti impegnati nel sociale tra cui *Non sono solo complimenti* commissionato da *Factanza*, una Media Company che si occupa di informazione tramite social network con sede a Milano.
Si raccontano episodi quotidiani di catcalling con l'obiettivo di aumentare l'attenzione verso questa problematica tanto trascurata. L'approccio al lavoro cambia forma, spostandosi dall'analogico ai media digitali, a volte fondendoli assieme. In particolare il progetto è accompagnato da interventi audio di donne e ragazze che raccontano le proprie esperienze personali.
Vengono utilizzate solo immagini in bianco e nero con vari giochi di sovrapposizione per creare un effetto granuloso, quasi disturbante, per evocare lo stato d'animo della persona che parla attraverso immagini metaforiche o più legate alla realtà.
I progetti più attuali sono strettamente legati alla musica.
On the moon è un videoclip animato per il gruppo funk jazz palermitano *Jack in the box* che racconta un viaggio sulla luna. Inizialmente vediamo ambientazioni, personaggi e animali terrestri per poi arrivare sul grande satellite luminoso che è abitato da conigli giganti dai colori sgargianti che ballano e cantano al ritmo di musica.
Il corto animato *Bloodland Embrace* è stato realizzato in occasione del *Journeys Festival International 2021* a Manchester, un Festival che racconta e mette in mostra e in relazione culture di tutto il mondo tramite molteplici forme d'arte. In collaborazione con Majid Adim (animatore), James Hamilton (compositore musicale) e The Invisible Flock (produttore esecutivo), questo progetto è nato dal bisogno di raccontare per immagini uno dei temi più gravosi della nostra contemporaneità: la condizione dei rifugiati.
Sono stati evidenziati importanti concetti chiave: le ripercussioni emotive su chi vive situazioni violente, il dover abbandonare la propria casa, l'istinto di difendersi e reagire alle ingiustizie dovute alla discriminazione culturale, la consapevolezza di poter comunque costruire una nuova vita nonostante tutto.

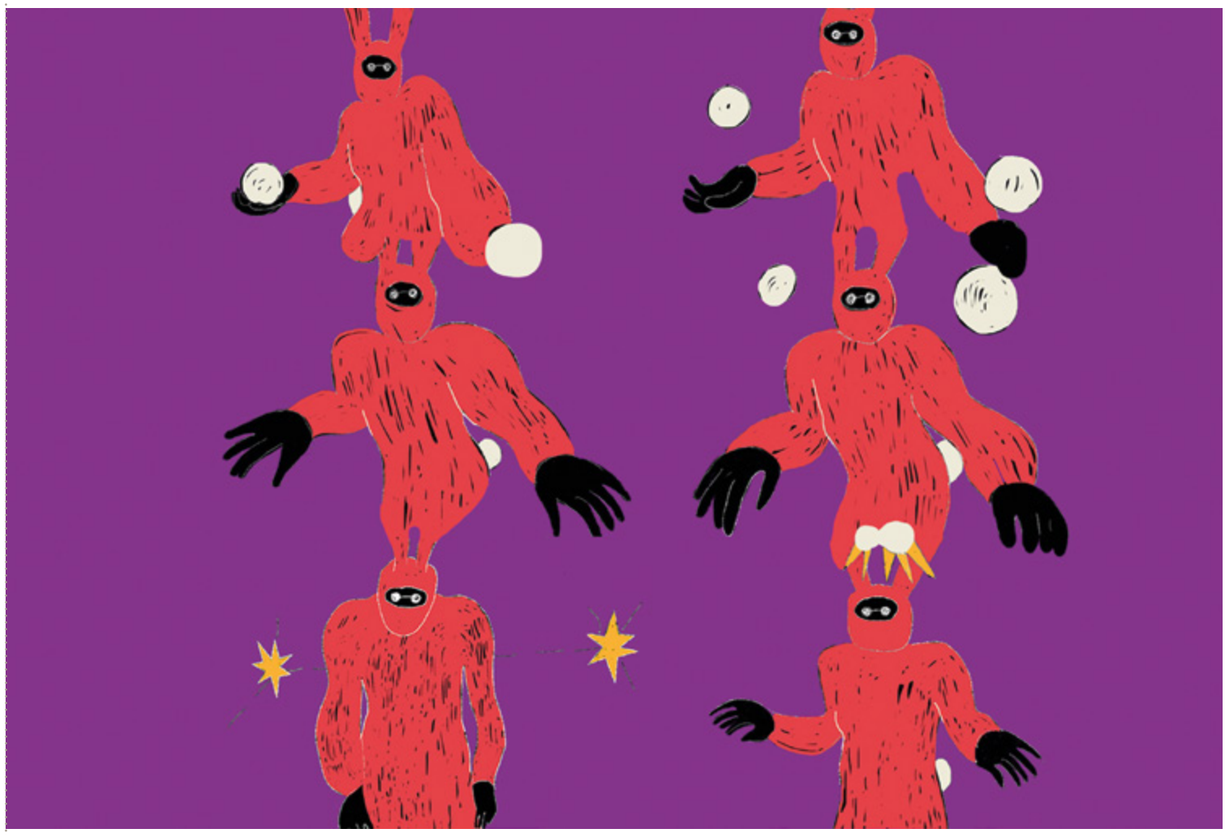
YOUTH
-

Eight hands and four hearts

-

THE KALICO JACK COLLECTIVE

The *Kalico Jack* collective was born at the ISIA in Urbino.
Eight hands and four hearts moved by the love for animation, music, and everything that follows.
Often, the music itself suggests the storyboards for the animations. One of the things that unites Alessia, Benedetta, Giulia and Rebecca is the fascination for the avant-garde animation of the 1920s.
The four artists love experimentation, which often brings them closer to music videos where they feel freer and at ease, allowing themselves new possibilities for exploration.
Being a collective, allows them to share roles which are also exchanged from project to project: someone is taking care of the storyboard, someone else of the drawings and of the coloring, but the drafting of the abstract, the writing of the story and the objectives are always decided together.
To make everything special there is also the geographical distance. The artists live in four different cities: Bologna, Verona, Faenza and Genoa.
The collective's first work was a visual live in Bologna, at the Granata Studio, an evening that combined live music and animation. An actual test field for the four artists.
The girls used their archive of individual works - almost entirely composed of traditional animations made with acrylic paint - and played with overlays and effects during the video editing phase.
Subsequently, they created four animated commercials for *Iterchimica*, a company that produces technology for eco-sustainable asphalt.
The project, made in collaboration with Mariella Fasson (supervisor) and Alessio Romeo (video editor) consisted in developing advertising videos that represented the products and additives that *Iterchimica* produces to reduce environmental impact.
The animations were made with the traditional stop motion technique and painted with acrylic colors, choosing a story and the characters that would best illustrate the process of asphalt recycling for information purposes.
Subsequently, the Collective approached the world of illustration and animation festivals.
The first exhibition was held in Bergamo during the *UAU Festival* in 2020.
Metro quadro is an eight-hands animation project which is about the experience of lockdown and the feelings related to it; it is made mostly with the digital frame by frame technique and accompanied by the music of Federico Trevisan.
In 2021 the group committed to some socially related projects, among which *Non sono solo complimenti*, commissioned by *Factanza*, a media company based in Milan, that deals with information through social networks.
The animation tackles the phenomenon of catcalling with the aim of increasing attention to this much-neglected problem. The approach to the work changes, moving from analogue to digital media, sometimes blending them together. In particular, the project is accompanied by audio interventions of women and girls, telling their personal experiences.
Only black and white images were used, playing with overlays to create a grainy, almost distressed effect. The aim is to evoke the feeling of the person speaking, through metaphorical images or more related to reality.
The most recent projects are closely related to music.
On the moon is an animated video clip for the Palermo based jazz-funk group Jack in the box. In the initial setting we see terrestrial characters and animals, then we arrive on the large bright satellite, inhabited by colorful giant rabbits dancing and singing to the rhythm of music.
The animated short *Bloodland Embrace* was made on the occasion of the Journeys Festival International 2021 in Manchester, which showcases cultures from around the world through multiple forms of art. In collaboration with Majid Adim (animator), James Hamilton (musical composer) and The Invisible Flock (executive producer), this project was born from the need to tell through images one of the most burdensome themes of our contemporaneity: the condition of refugees.
Important key concepts were highlighted: the emotional repercussions upon those living in hostile conditions, having to leave their homes, the instinct to defend themselves and react to injustices due to cultural discrimination, the awareness of being able to build a new life in spite of everything.

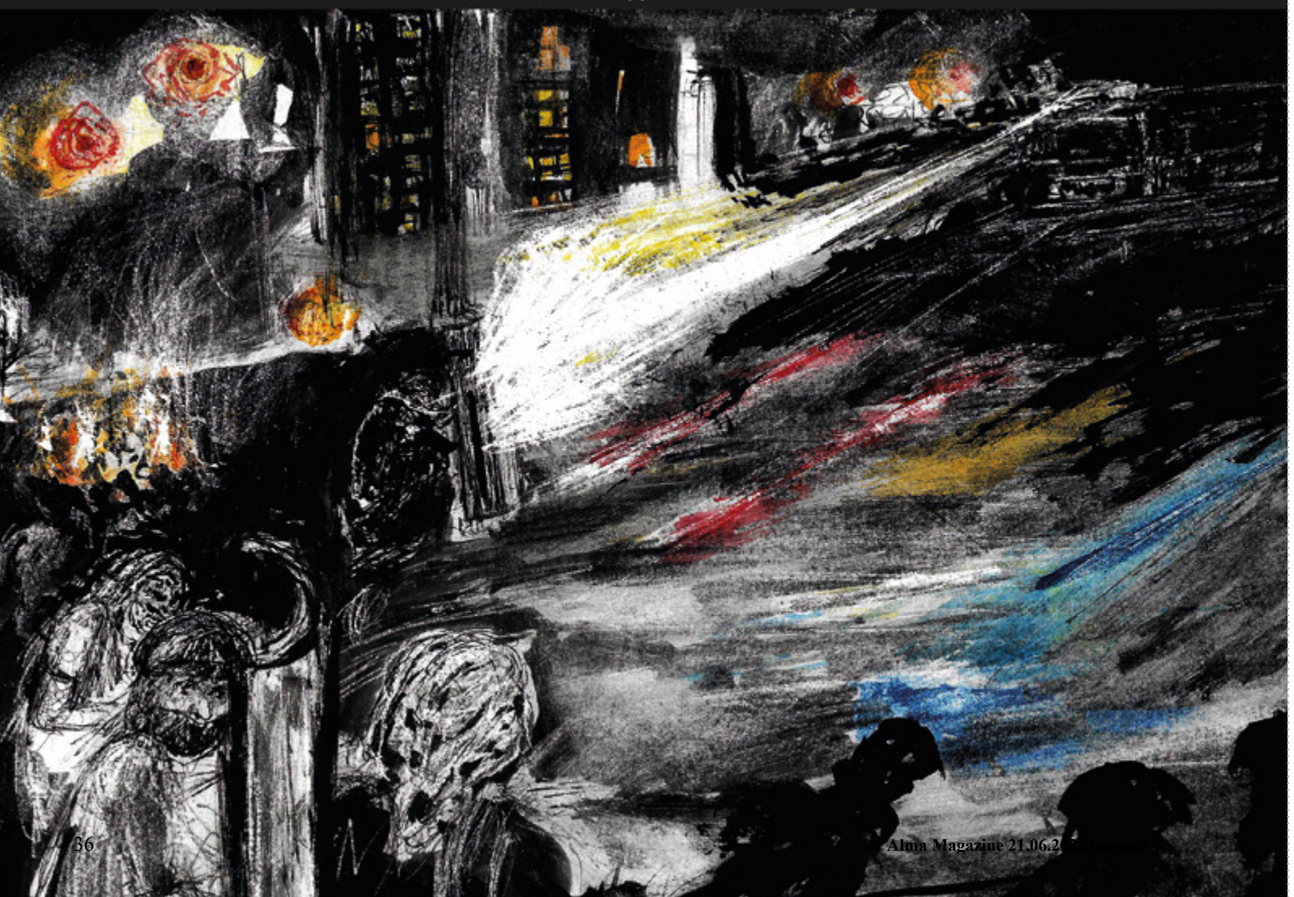


• Atto di Fede •

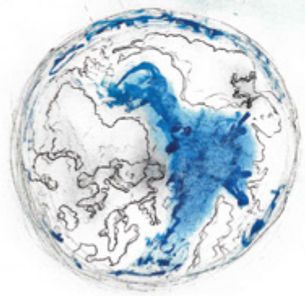
¿Cosa succede in Colombia?

SERGIO GUTIÉRREZ

Act of faith. What happens in Colombia?

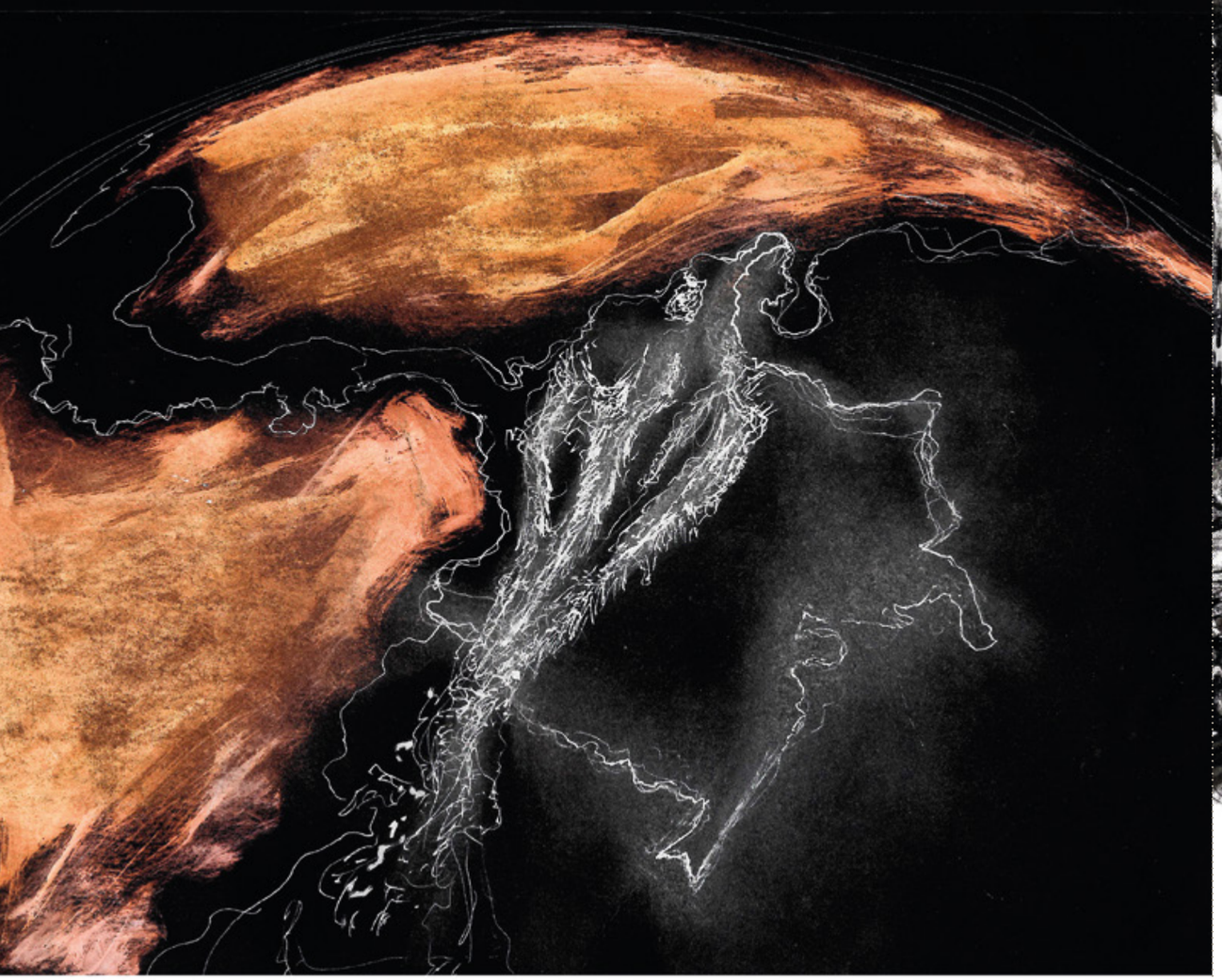


Siamo a Bogotà, una città a 2600 metri sul livello del mare.
Questa città non si ferma mai, è una metropoli!

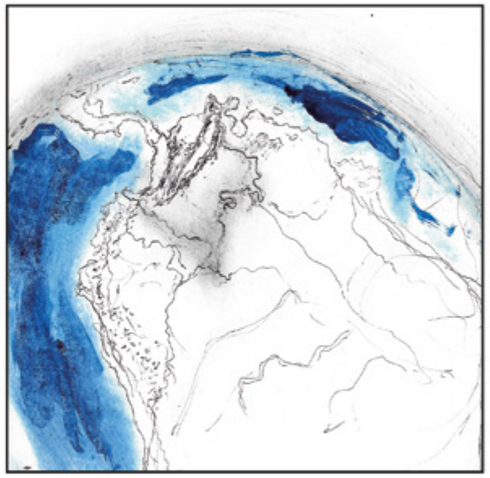


E la terra allo stesso modo...
Senza prendersi cura dell'uomo.

We are in Bogota, a city that is 2600 meters above sea level. This city never stops, it is a metropolis! And the earth is alike... Not taking care of men.



La Colombia è attraversata da tre catene montuose dove si trovano le città più importanti: Bogotà, Cali, Medellin, Ibague, Bucaramanga, sono alcune di queste.
Si sviluppano sopra le montagne, ciò permette un clima favorevole per vivere, senza cambi di stagione, tutto l'anno autunno o primavera, mentre sulla costa è sempre estate. A livello globale siamo considerati una periferia rispetto all'economia mondiale.
Le città dove si sviluppano gli scambi economici e dove ha sede il Governo sono principalmente situate al centro della Colombia.



Colombia is crossed by three mountain ranges where the most important cities are located: Bogota, Cali, Medellin, Ibague, and Bucaramanga are some of these. They develop on the mountains which allows a favorable climate to live in, without seasonal changes, all year round it is autumn or spring, while on the coast it is always summer.

Nascosta tra le montagne impervie e le fitte foreste, la guerra è ancora una realtà molto dura per tutti gli abitanti delle periferie e questo è dovuto al vuoto secolare dello Stato e al controllo del potere da parte dei "signori" della guerra.

Molte famiglie devono abbandonare le loro case e fuggire per rifugiarsi dove non ci sono spari di fucili, bombardamenti dell'esercito o minacce di gruppi armati.

Hidden among the rugged mountains and dense forests, war is still a tough reality for all the inhabitants of the suburbs and this is due to the secular vacuum of the state and the control of power by the "lords" of war. Many families have to leave their homes and flee to take refuge where there are no gunshots, bombing by the army or threats from armed groups.

Nel 2016 si firmò finalmente il trattato di pace con la guerriglia più antica al mondo, il gruppo delle F.A.R.C. (Forze armate rivoluzionarie della Colombia) composte da decine di migliaia di combattenti. Dopo molti processi falliti, più di 52 anni di guerra sembravano finalmente finire...

Non fu così, la guerra non terminò. Dopo le elezioni del 2018, quando l'estrema destra prese il potere, gli accordi con le F.A.R.C non sono mai stati pienamente rispettati.
Il trattato implicava riforme agrarie molto radicali che gruppi oligarchici e latifondisti non avrebbero accettato. D'altra parte il problema di fondo è sempre stato il narcotraffico dal quale la guerriglia, i gruppi armati e i narcotrafficanti hanno sempre tratto guadagni immensi.

In 2016 the peace treaty was finally signed with the oldest guerrilla in the world, the F.A.R.C. (Revolutionary Armed Forces of Colombia) made up of tens of thousands of fighters. After many failed trials, more than 52 years of war finally seemed to end...
It was not so, the war did not end. After the 2018 elections, when the far-right took power, the agreements with the F.A.R.C were never fully respected. The treaty involved very radical land reforms that oligarchic groups and landowners would not accept. On the other hand, the underlying problem has always been drug trafficking from which the guerrillas, armed groups and drug traffickers have always drawn immense gains.

Durante la pandemia del 2020, con il blocco dell'economia, lo stato non offrì aiuti alle piccole imprese né agli impiegati. Al contrario, all'inizio del 2021, proclamò una riforma delle tasse che colpiva seriamente proprio le piccole aziende e i cittadini in generale.

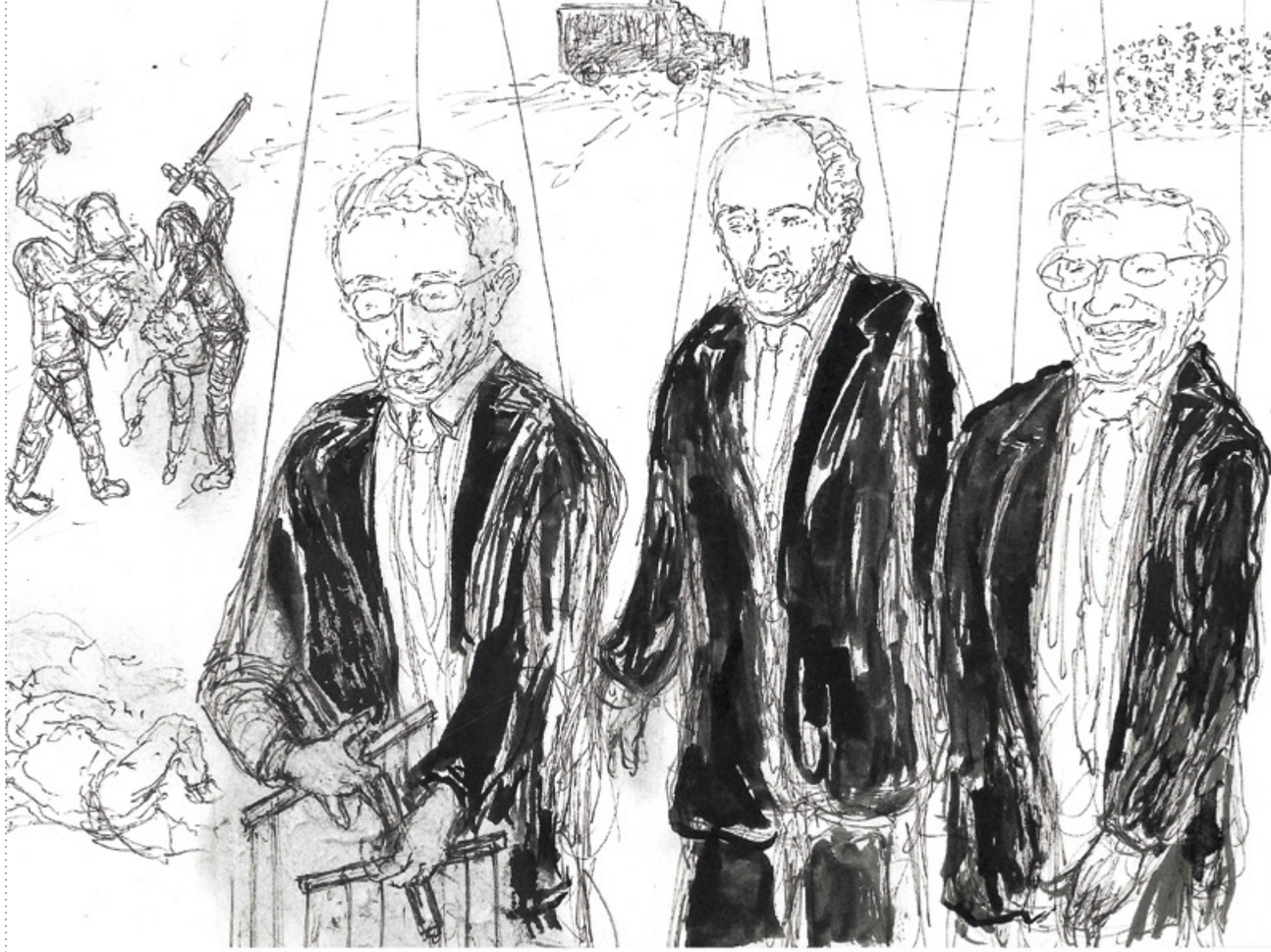
I giovani scesero in piazza nel 2019 in tutte le città più importanti del paese e manifestarono contro il governo di Ivàn Duque. Chiedevano una migliore educazione pubblica e maggiori politiche di sicurezza contro il massacro dei leaders sociali (figure che tutelano le comunità e i diritti umani) e dei firmatari dell'accordo di pace, cioè ex-guerriglieri.

During the 2020 pandemic, despite the collapse of the economy the state did not offer aid to small businesses or employees. On the contrary, at the beginning of 2021 it proclaimed a tax reform that seriously affected small businesses and citizens in general. In 2019, young people took to the streets in all the most important cities of the country, protesting against the government of Ivàn Duque.
They demanded better public education and greater security policies against the massacre of social leaders (figures who protect their communities and human rights) and of the signatories of the peace agreement, namely the ex-guerrillas people.

Nel 2021 le strade si riempirono ogni 28 del mese a partire dal 28 aprile che fu l'inizio del primo sciopero nazionale.

Sin dai primi giorni delle proteste lo Stato non offrì soluzioni concrete al malessere sociale. Inizialmente la riforma sulle tasse fu rimandata per calmare lo scontento generale, ma fu approvata in silenzio dopo qualche mese. Nel frattempo le proteste vennero soppresse con la forza, con la violenza della polizia e la rivolta sociale fu delegittimata e criminalizzata.

In 2021, the streets filled up every 28th of the month starting from April 28th which was the beginning of the first national strike. From the first days of the protests, the state offered no practical solutions to the social malaise. The tax reform was initially postponed to calm general discontent but it was passed quietly after a few months. Meanwhile the protests were forcefully suppressed by the police, and the social revolt was de-legitimized and criminalized.



I politici che hanno governato il paese continuano a farlo approfittando delle loro maggioranze politiche al congresso. Emanano di fatto leggi e riforme a favore dei più ricchi e dei loro alleati. Governare la Colombia è un affare che garantisce privilegi e redditi che solitamente fuoriescono dal paese e vanno ad ingrossare i cosiddetti paradisi fiscali.

The politicians who have been ruling the country, continue to do so by taking advantage of their political majorities in congress.
Effectively, they have been enacting laws and reforms in favor of the richest and their allies. Governing Colombia is a business that guarantees privileges and incomes that usually leave the country and go to swell the so-called tax havens.

Intanto nelle periferie quasi ogni giorno avvengono massacri. Nelle città non si avverte questa crudele realtà.

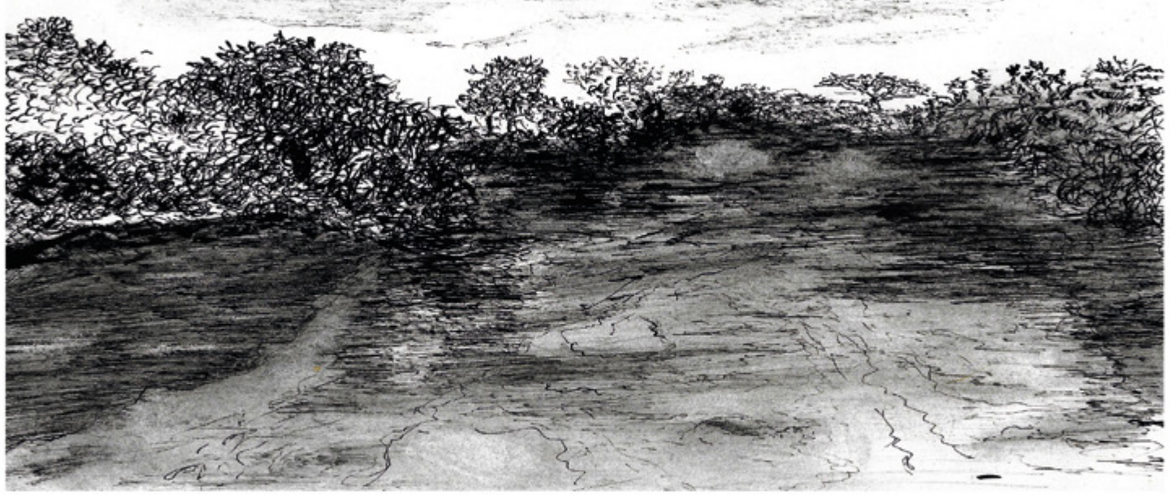
Le cifre sono devastanti, i territori lontani dalle città vivono una guerra spietata che avviene tra i gruppi che non hanno firmato l'accordo di pace. I narcotrafficanti, i paramilitari e i delinquenti a mano armata non hanno pietà delle popolazioni indigene e dei contadini.

Meanwhile, massacres take place in the suburbs almost every day. In the cities this cruel reality is not felt. The figures are devastating, the territories far from the cities are experiencing a ruthless war that takes place between the groups that have not signed the peace agreement. Drug traffickers, paramilitaries and armed criminals have no mercy on indigenous peoples and peasants.

Politici, narcotrafficanti e paramilitari con liste di oppositori ai loro interessi uccidono senza tregua.

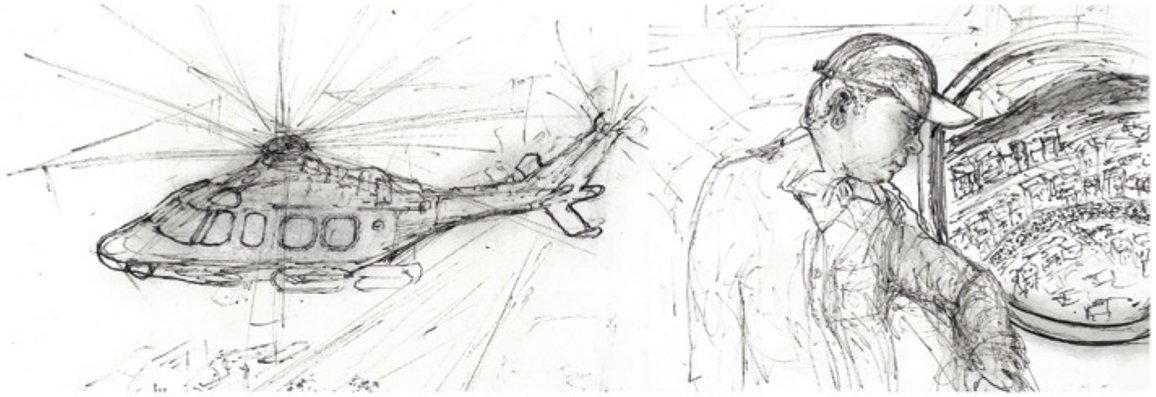
Politicians, drug traffickers and paramilitaries with lists of people opposing their interests are killing relentlessly.

Nelle città viviamo in bolle di sapone, mentre fuori accadono cose orrende. Non tutta la Colombia è cosi naturalmente, ci sono anche zone turistiche dove stranieri e colombiani godono dei paradisi naturali del paese, considerato ancora un luogo bellissimo da visitare immersi in una natura incontaminata, dove però è anche possibile sfruttare il basso costo della vita rispetto ad altre zone del mondo.



In the cities, we live in bubbles, while horrible things happen outside. Naturally, not all of Colombia is like this, there are also tourist areas where foreigners and Colombians enjoy the natural paradises of the country, immersed in unspoiled nature. Colombia is still considered a beautiful place to visit and a country where it is also possible to take advantage of the low cost of living compared to other areas of the world.

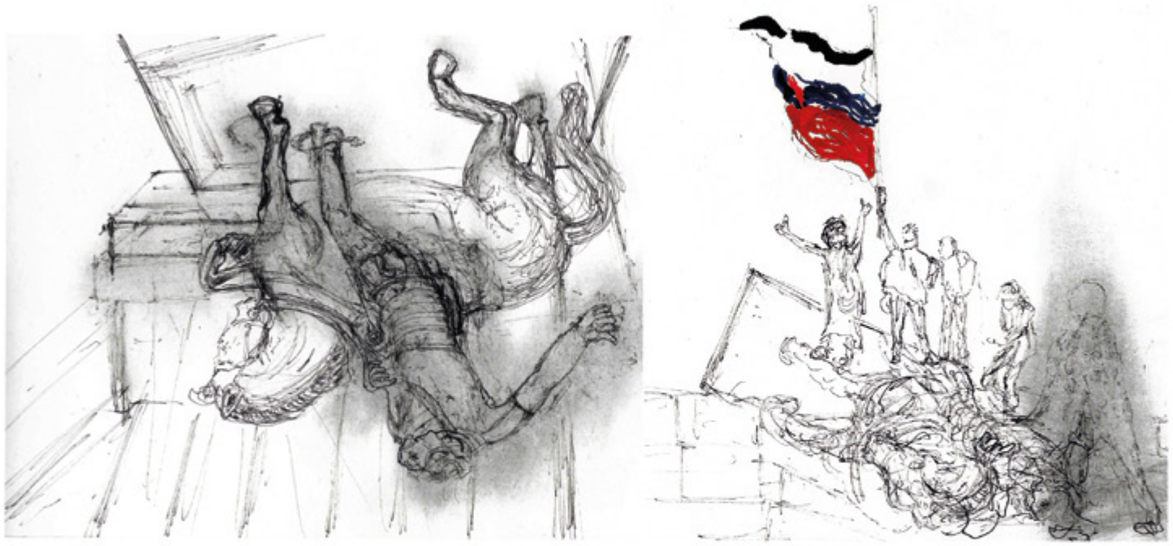
Mentre le vecchie generazioni discutono sull'orientamento politico, chi a destra chi a sinistra, per le prossime elezioni del 2022...



... il presidente osserva il suo paese dal suo ultimo elicottero, di marca italiana, un Augusta Westland Aw 139, di "soli" 12 milioni di dollari, acquistato con le risorse dovute al popolo colombiano per la pandemia, e tra sé e sé dirà: «Guarda queste povere formichine... pensano che la protesta possa farmi fuori! Che illusi!»

Whilst the older generations are debating political orientation, who stands on the right and who is on the left, for next elections in 2022... the president observes the country from his newer helicopter, an Italian brand, Augusta Westland Aw 139, "only" worth 12 million dollars, purchased with the resources owed to Colombian people during the pandemic, and he will say to himself : «Look at these poor ants ... they think the protest can kill me! What fools! "

Durante le manifestazioni del 2021 sono caduti molti simboli del nostro passato coloniale.
La statua del fondatore di Bogotà, Gonzalo Jimenez de Quesada, fu abbattuta insieme ad altre di quelli che trucidarono e saccheggiarono le popolazioni precolombiane.



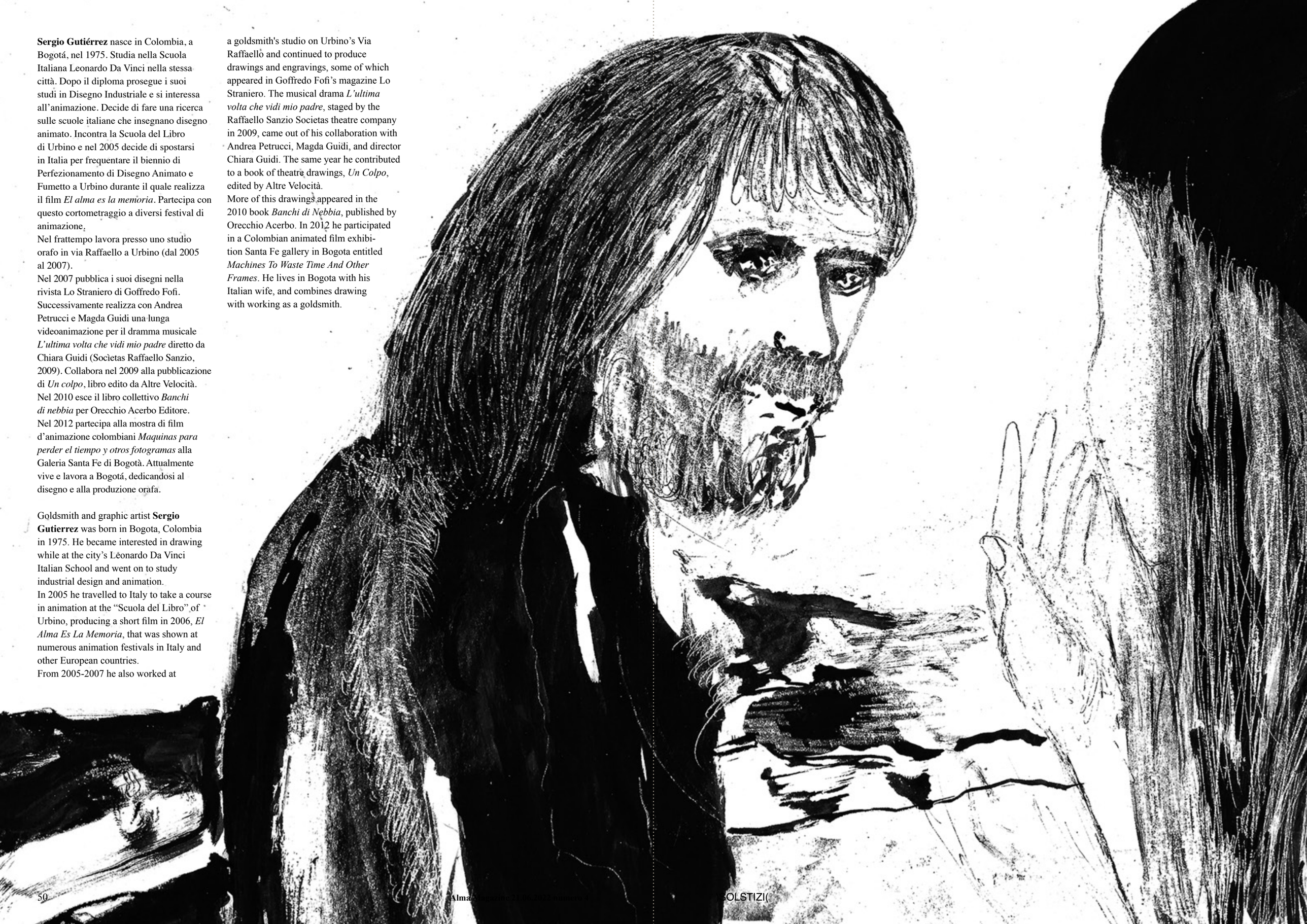
During the demonstrations of 2021 many symbols of our colonial past have fallen. The statue of the founder of Bogota, Gonzalo Jimenez de Quesada was pulled down, together with the ones of others who slaughtered and plundered the pre-Columbian populations.

In questo momento nelle città e nelle periferie facciamo tutti un atto di fede per poter vivere un giorno in un paese democratico che garantisca dignità e giustizia alle future generazioni.

Right now, in both cities and suburbs, we are making an act of faith, hoping that one day we will be able to live in a democratic country that guarantees dignity and justice to the future generations.

Sergio Gutiérrez nasce in Colombia, a Bogotá, nel 1975. Studia nella Scuola Italiana Leonardo Da Vinci nella stessa città. Dopo il diploma prosegue i suoi studi in Disegno Industriale e si interessa all'animazione. Decide di fare una ricerca sulle scuole italiane che insegnano disegno animato. Incontra la Scuola del Libro di Urbino e nel 2005 decide di spostarsi in Italia per frequentare il biennio di Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto a Urbino durante il quale realizza il film *El alma es la memoria*. Partecipa con questo cortometraggio a diversi festival di animazione.
Nel frattempo lavora presso uno studio orafo in via Raffaello a Urbino (dal 2005 al 2007).
Nel 2007 pubblica i suoi disegni nella rivista Lo Straniero di Goffredo Fofi. Successivamente realizza con Andrea Petrucci e Magda Guidi una lunga videoanimazione per il dramma musicale *L'ultima volta che vidi mio padre* diretto da Chiara Guidi (Socìetas Raffaello Sanzio, 2009). Collabora nel 2009 alla pubblicazione di *Un colpo*, libro edito da Altre Velocità. Nel 2010 esce il libro collettivo *Banchi di nebbia* per Orecchio Acerbo Editore. Nel 2012 partecipa alla mostra di film d'animazione colombiani *Maquinas para perder el tiempo y otros fotogramas* alla Galeria Santa Fe di Bogotà. Attualmente vive e lavora a Bogotá, dedicandosi al disegno e alla produzione orafa.

Goldsmith and graphic artist **Sergio Gutierrez** was born in Bogota, Colombia in 1975. He became interested in drawing while at the city's Leonardo Da Vinci Italian School and went on to study industrial design and animation.
In 2005 he travelled to Italy to take a course in animation at the "Scuola del Libro" of Urbino, producing a short film in 2006, *El Alma Es La Memoria*, that was shown at numerous animation festivals in Italy and other European countries.
From 2005-2007 he also worked at a goldsmith's studio on Urbino's Via Raffaello and continued to produce drawings and engravings, some of which appeared in Goffredo Fofi's magazine Lo Straniero. The musical drama *L'ultima volta che vidi mio padre*, staged by the Raffaello Sanzio Societas theatre company in 2009, came out of his collaboration with Andrea Petrucci, Magda Guidi, and director Chiara Guidi. The same year he contributed to a book of theatre drawings, *Un Colpo*, edited by Altre Velocità.
More of this drawings appeared in the 2010 book *Banchi di Nebbia*, published by Orecchio Acerbo. In 2012 he participated in a Colombian animated film exhibition Santa Fe gallery in Bogota entitled *Machines To Waste Time And Other Frames*. He lives in Bogota with his Italian wife, and combines drawing with working as a goldsmith.



EXTRA ALMA
-

Cartoon club Storia di un festival resiliente

SABRINA ZANETTI
DIRETTRICE ARTISTICA
CARTOON CLUB

CARTOON CLUB è un Festival storico dedicato ai film d'animazione, alla letteratura a fumetti e ai games. Nato nel 1985 a Rimini, il Festival ha caratteristiche che lo rendono originale nel panorama nazionale perché si svolge nel mese di luglio nel cuore dell'estate riminese, nelle piazze, sulle spiagge, nei parchi e nei musei, nelle location più iconiche della città tra il mare e il centro storico. Per una intera settimana, al calare della sera, su schermi all'aperto prendono vita oltre 250 cortometraggi animati provenienti da tutto il mondo, incontri con gli autori, attività didattiche, mostre espositive, una mostra mercato dedicata al Fumetto, una colorata Cosplay Convention e spettacoli live dove cinema d'animazione e fumetto si fondono con musica e teatro.
L'evento ha acquisito un respiro di livello internazionale, ma nello stesso tempo è profondamente radicato nel territorio della città di Rimini. Per la sua originalità in quanto a forme e contenuti, il Festival riesce a unire pubblici diversi e con oltre 100.000 presenze ha una forte ricaduta anche sull'economia locale.
Negli ultimi anni Cartoon Club ha esplorato varie tematiche sociali con lo scopo di narrare, attraverso il segno grafico e le immagini in movimento, il fenomeno dell'immigrazione, la disabilità, la lotta alla violenza di genere, i diritti dei bambini, l'inquinamento ambientale, il terrorismo e la guerra. È da sognatori pensare che un cartone animato o una *grafic novel* siano capaci di lasciare un'impressione profonda nelle persone e di attivare consapevolezza o partecipazione attiva al fine di rendere migliore questo mondo? Forse è volere troppo da un Festival dall'aria "rilassata" in odore di vacanza, tra mare, gelati e bandiere? Può essere, comunque noi ci proviamo con perseveranza e grande onestà intellettuale. Cartoon Club con il tempo si è trasformato da semplice Festival a progetto multiforme che opera durante tutto l'anno, realizzando progetti artistici, sociali, didattici, inoltre, dal 1997 gestisce Fumo di China, lo storico mensile di critica e saggistica sul fumetto, la più antica rivista di settore d'Europa con i suoi 42 anni di pubblicazione.

Il Festival, nato all'interno dell'Associazione Acli Arte e Spettacolo di Rimini, si è sviluppato grazie ad un lavoro di Team di un gruppo di amici appassionati di cinema e fumetto ed esperti professionisti, che mettendo assieme le proprie competenze sono riusciti a dar vita ad un prodotto professionale.
Cartoon Club nasce 38 anni fa da un'idea di Paolo Scarponi (1947-1991), uomo di cultura e di forte impegno sociale, nonché illuminato presidente delle Acli di Rimini e l'amico Isidoro Lanari (1930 -2017) grande esperto di cinema. I due partivano da un concetto comune che vedeva l'associazionismo cinematografico finalizzato alla formazione e alla crescita di uno spettatore consapevole e per l'affermazione del cinema come strumento culturale di promozione umana.
Nel 1983, a seguito dell'incontro con Nedo Zanotti un animatore nato a Ferrara, ma riminese d'adozione, i due amici si misero in testa di creare un'apposita vetrina dedicata al cinema d'animazione italiano. L'anno successivo io, allora giovane studentessa con una grande passione per il cinema e alcuni amici incontrammo Paolo Scarponi e fin da subito iniziammo a collaborare all'organizzazione dei suoi eventi. Fu un incontro che avrebbe segnato la mia vita. Il 10 agosto 1985, nasce **Cartoon Club, Festival del cinema d'animazione italiano**. È una serata unica, contrassegnata da un sincero successo di pubblico. Per l'occasione vengono presentati cartoon di Pierluigi de Mas, Bruno Bozzetto, Fusako Yusaki, Nedo Zanotti, Enzo D'Alò, Vincenzo Gioanola, Manfredo Manfredi, Giuseppe Laganà e Osvaldo Cavandoli. Come "contenitore" festivaliero si sceglie uno dei siti più pittoreschi e caratteristici del centro storico di Rimini, l'antica pescheria di Piazza Cavour eretta nel 1747. È in questo luogo, dove per secoli le mogli dei pescatori riminesi hanno venduto il pescato su due file di banconi bianchi di pietra d'Istria, che, dal 1985 al 1996,il pubblico ha potuto assistere alle proiezioni di Cartoon Club. Nelle sedie disposte all'interno del corridoio della pescheria o appollaiati sui banchi di pietra, si guardava le proiezioni in pellicola nei formati 8mm o 16mm, con il suono del proiettore che si fondeva con il gorgoglio dell'acqua delle 4 fontanelle a zampillo (che servivano per lavare il pesce), poste ai lati della pescheria. Il ricordo dello schermo appeso come un quadro nell'arco a tutto sesto della parte finale della pescheria, le risate del pubblico, le emozioni di quelle notti estive, hanno lasciato un segno indelebile in me e in moltissimi spettatori che ne sono diventati fedeli frequentatori e nel corso degli anni sono tornati portando a Cartoon Club figli e nipoti.
Il Festival diviene subito punto di incontro degli artisti nazionali. Saranno gli amici animatori Nedo Zanotti e Osvaldo Cavandoli (che era solito trascorrere l'estate a Rimini con la famiglia), a divenire degli efficaci consulenti e promotori del Festival specialmente nei riguardi degli altri autori italiani.
Da quell'unica serata del 1985, il Festival acquista, anno dopo anno, credibilità e cresce nel numero delle proiezioni.
Nel 1986 Cartoon Club viene "promosso" a quattro serate, nel 1988 passa a sette. Oltre alle selezioni di film di autori italiani, fin da quei primi anni vengono recuperati dei film che hanno

segnato la storia del cinema d'animazione italiano come *Putiferio va alla guerra* dei fratelli Gavioli, *La rosa di Bagdad* di Domeneghini (1949), *La guerra e il sogno di Momi*, di Giovanni Pastrone (1916) , il *Cavaliere Inesistente* di Pino Zac, esempio di coniugazione di cartoon con attori in carne ed ossa tutto italiano o rarità come *L'ultimo sciuscià* di Gibba (1947).
A partire dal 1988, si crea anche un proficuo rapporto di collaborazione con ASIFA Italia, l'Associazione che raccoglie i cartoonists italiani, un legame consolidato che non si è mai spento e che ancora oggi caratterizza il Festival.
Nel 1989 Cartoon Club amplia i confini geografici ed inizia ad ospitare selezioni sulla produzione mondiale del cinema d'animazione e l'anno successivo crea uno stretto rapporto con la vicina Scuola d'animazione d'Urbino, che oltre alle produzioni animate degli studenti, quell'anno presenta in città anche una mostra.
Purtroppo, l'edizione del 1991 è stata l'ultima con la direzione di Paolo Scarponi che muore prematuramente all'età di 43 anni. Paolo, era un vero amico, è anche un buon maestro, capace di lasciare un segno tangibile che ha cambiato la mia vita, tanto da farmi decidere di prendermi carico dell'eredità di Cartoon Club con l'obiettivo di mantenerne vivo lo spirito che lui ed Isidoro vi avevano instillato: un genuino interesse di promozione culturale non elitaria ma popolare, che privilegiava l'anima sociale e aggregativa rispetto al rigore formale.
Realizzare il Festival nel 1992 non fu affatto facile, mi venne in aiuto Paolo Pagliarani amico e giornalista cinematografico e assieme affrontammo la realtà di un budget che non bastava a coprire le spese. Cartoon Club non è mai stato un Festival ricco e non sarebbe sopravvissuto senza il sostegno dei mitici Cavandoli e Zanotti che, per alcuni anni, invitarono gli autori a partecipare inviando i film a proprie spese. Il Festival era nato con lo scopo di arrivare al pubblico nel modo più diretto e informale possibile, senza alcun biglietto d'entrata e tale lo abbiamo mantenuto per 38 anni, sostenendoci con finanziamenti pubblici (sempre a rischio e variabili), tantissimo volontariato e facendo scelte contrarie a derive privatistiche che lo avrebbero snaturato.
Nel 1997, il Festival ha abbandonato la mitica pescheria per trasferirsi in Piazzale Federico Fellini di fronte al Grand Hotel a pochi metri dal mare. Il gruppo dei promotori si era allargato e il linguaggio del Fumetto si stava unendo al cinema d'animazione, Fu quell'anno che aprimmo il "Premio Franco Fossati" dedicato ai testi di saggistica sul Fumetto, la mostra mercato del Fumetto denominata Riminicomix e il "Premio Signor Rossi", la sezione competitiva per corti animati prodotti dagli studenti delle scuole di cinema d'animazione. Un Premio che ci ha dato la possibilità di vedere nascere e crescere molti grandi talenti.
Nel corso delle edizioni sono stati inaugurati altri 5 Concorsi, proiettati migliaia di film, inaugurate decine di mostre, realizzati spettacoli dove musica, fumetto e animazione sono andati a braccetto, attivati laboratori dai quali sono passate generazioni di bambini, prodotti fumetti originali ambientati a Rimini. Abbiamo partecipato a molti Festival in giro per il mondo, costruito legami con artisti e organizzatori e siamo diventati membri di Reti Internazionali come il CIFEJ ed Europee come l'ECFA. Hanno visitato Rimini centinaia di autori di cinema d'animazione da tutto il mondo e hanno disegnato senza sosta i protagonisti del fumetto italiano, assaliti dai fans nelle spiagge assolate e nelle calde notti estive della Riviera.
Li ricordiamo tutti e siamo grati ad ognuno di loro per avere arricchito con la loro presenza e il loro talento il nostro Festival, speriamo che a loro volta loro ricordino noi con piacere, la nostra ospitalità genuina e tutta romagnola fatta di piadina e sangiovese (spesso non potevamo permetterci di più) e siamo debitori verso il pubblico che è sempre accorso numeroso e ha partecipato con calore a questo lunga storia.
Oggi il festival è cresciuto, si è strutturato, ha attivato anche la sezione digital che consente di raggiungere pubblici lontani ed è proiettato verso un futuro dove l'obiettivo è quello di trasformare sempre più gli spettatori in protagonisti, all'interno di contesto esperienziale in grado di leggere i segni dei tempi e di tenervi il passo.

Sembra preistoria la pellicola che passando nella macchina da proiezione si staccava dalla pizza montata sul 16mm e che veniva riattaccata al volo dal proiezionista mentre il pubblico aspettava pazientemente o le enormi quantità di videocassette che arrivavano via posta e venivano proiettate singolarmente. Non si tratta di mera nostalgia, ma della consapevolezza di avere attraversato un'epoca con i suoi mutamenti sociali e tecnologici e di averli vissuti, superati ed oggi essere ancora pronti a reinventarci se necessario.
D'altro lato, alcune cose non sono mai cambiate nel corso di questi lunghi 38 anni, come l'inaspettato colpo di fulmine quando si scopre un piccolo capolavoro che racchiude a volte un mondo poetico, altre bruciante di dolore oppure ti schiude ad emozioni quasi palpabili, che arrivano dritto al cuore e ti lasciano senza fiato perché le riconosci come tue. Vincent Van Gogh diceva che le piccole emozioni sono i grandi capitani della nostra vita e che obbediamo a loro senza saperlo. Credo sia successo proprio questo a tutti noi di Cartoon Club, abbiamo seguito queste emozioni, il vero motore che ci ha spinto a lavorate tanto con la speranza di poterle condividere, anno dopo anno, con il nostro pubblico.

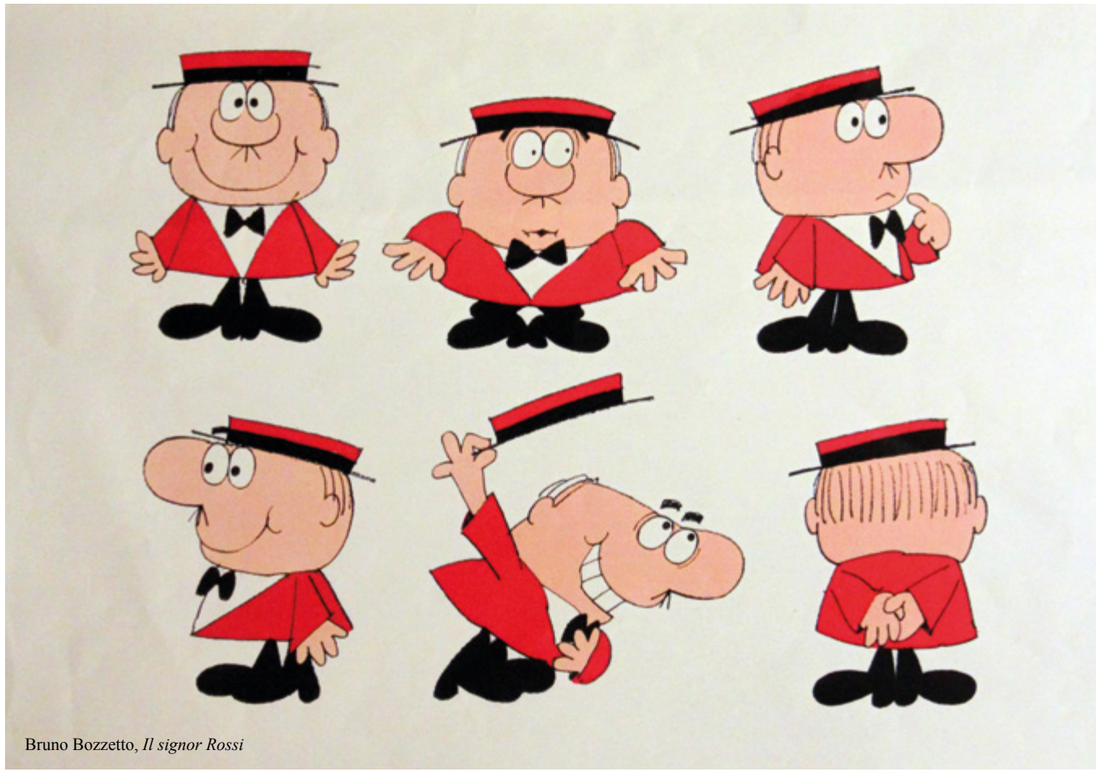
EXTRA ALMA
-

Cartoon Club History of a resilient festival

SABRINA ZANETTI
CARTOON CLUB
ART DIRECTOR

Cartoon Club is an historical Festival dedicated to Animation, comics and games.
Founded in 1985 in Rimini, the Festival shows original characteristics among the rest of the national panorama, because it happens in July in the middle of the Riminese (of Rimini town) summer, stretching across squares, beaches, parks and museums and all the most iconic locations of the city between the sea and the historic centre.
For an entire week, when the sun is set, over 250 animated shorts from all over the world come to life on outdoor screens, along with authors interviews, workshops, exhibitions, a comics market, a colourful cosplay convention and live shows where animation and comics blend together with music and theatre.
The event has reached an international level, but at the same time it remains profoundly rooted in the territory and the city of Rimini. Because of its original and diverse content, the Festival is able to unify very different audiences and with over 100.000 participants it also has a huge impact on the local economy.
During the past years, Cartoon Club has explored the phenomenon of immigration, of disability, and gender equality, of children rights, of climate change, terrorism and war, in order to narrate various social thematics through graphical marks and moving images.
Is it for daydreamers, to believe that an animated show or a graphic novel are able to leave a deep impression on people and activate awareness and participation with the aim of making the world a better place? Is this maybe too much to ask for a "chill" Festival that smells of holidays between beaches, ice creams and flags? Maybe, nevertheless we try with perseverance and great intellectual honesty.
Cartoon Club has changed through time, from a simple Festival to a multi-form project that operates all year long, realising artistic, social, educational projects. Furthermore, since 1997 it has been managing *Fumo di China*, the historical monthly magazine about comics essay and criticism, the most ancient European magazine in the field, with its 42 years of publication.
The Festival, created as part of the Acli Association of Art and Entertainment of Rimini, has been developed with great effort by a team of friends, passionate but also connoisseurs of cinema and comics, who gathered their skills in order to bring a professional product to life.
Cartoon Club was founded 38 years ago from an idea of Paolo Scarponi (1947-1991), a man of culture and strong social commitment, besides being the president of Acli Rimini and by his friend Isidoro Lanari (1930-2017) who was a great expert of cinema.
The two of them started from the common idea that saw a cinephile association aimed at training and bringing awareness to the spectators and for the affirmation of cinema as a cultural tool for human promotion.
In 1983, after a meeting with Nedo Zanotti, who was an animator born in Ferrara that moved to Rimini, the two friends came up with the idea of creating a space dedicated to the Italian animation cinema. The year after, I, a young student with a passion for cinema, and a few friends met up with Paolo Scarponi and started to collaborate together for the creation of his events. It was an encounter destined to change my life.
On the 10th of August 1985, **Cartoon Club, Italian Film Festival** was born. It's a unique evening, characterised by a genuine public success. They were projected for the occasion, animations by Pierluigi De Mas, Bruno Bozzetto, Fusako Yusaki, Nedo Zanotti, Enzo D'Alò, Vincenzo Gioanola, Manfredo Manfredi, Giuseppe Laganà and Osvaldo Cavandoli. As a backdrop for the festival, one of the most characteristic and picturesque sites of Rimini old town centre was chosen: the old fishmonger in Cavour square, founded in 1747. It was in this place, where for two centuries the Riminese fishmongers' wives would sell their fish on two lines of white Istria's stone benches, that from 1985 to 1996 the Cartoon Club screenings were shown to the audience.

Seated on the disposal chairs inside the fishmongers' corridor space or settled on the stone benches on the side, people would watch the 8mm and 16mm projected films, with the projector sound blending into the 4 gushing fountains (they were used to wash the fish) on the side of the fish place.
The memory of that screen hanging on the round arch like a picture at the very end of the fish place, the audience laughs, those summer nights emotions, have left an indelible mark on myself and many other people who became assiduous attendants and over the years came back with their children and grandchildren.
In 1986, Cartoon Club was "promoted" to four evenings and in 1988 grew to seven. In addition to a selection of new Italian authors, there has been since the very first days a recovery of those films that left a mark in the history of Italian Animation Films, like *Putiferio va alla Guerra* (The Magic Bird) by the Gavioli Brothers (1968), *La Rosa di Bagdad* (The Singing Princess) by Domeneghini (1949), *La Guerra e il Sogno di Momi* (The War and the Dream of Momi) by Giovanni Pastrone (1916), *Il Cavaliere Inesistente* (The Nonexistent Knight) by Pino Zac, an example of an all Italian



Bruno Bozzetto, *Il signor Rossi*

animation with live-action actors or a rarity like *L'Ultimo Sciuscià* (The Last Shoeshine) by Gibba (1947).
In 1988 it began a fruitful collaboration with ASIFA Italia, an association that gathers Italian animators, a strong bond that never ended and which characterises the Festival still today.
In 1989, Cartoon Club geographically expanded and started to host international animated films selections and the following year started a fond relationship with the *Scuola del Libro* of Urbino, which other than its students' animated productions, also presented an exhibition in the city during that year.
Unfortunately, the 1991 edition was the last hosted by Paolo Scarponi that would prematurely die at 43. Paolo was a true friend, and also a good teacher, who was able to leave a tangible sign that totally changed my life, so much that I decided to take care of Cartoon Club's heritage with the objective of maintaining alive the spirit that he and Isidoro instilled in it: a genuine interest of cultural promotion that isn't elitist but for the people, which prefers a social and aggregative soul instead of formal rigour.
Realising the 1992 Festival wasn't easy at all, Paolo Pagliarini, a friend and cinema journalist, helped me out and figured out together the reality of a budget that couldn't cover all the expenses.
Cartoon Club has never been a rich Festival and wouldn't be alive today if it wasn't for Cavandoli and Zanotti's support that, for a few years, invited the authors to participate with their films taking care of the expenses.
The Festival was born with the goal of reaching the public in the most direct and informal way possible, without any ticket entry and it has been like that for 38 years, supporting ourselves with public funds (always risky and variable), a lot of volunteering and making choices against privatism that would have denaturalize it.
In 1997, the Festival abandoned the legendary fishmongers' place to move to Federico Fellini Square in front of the Grand Hotel and minutes from the sea. The sponsors were growing and the Comics language was blending with Animation, it was during that year that we introduced the "Franco Fossati Prize", dedicated to Comics Art essays, the comics market called Riminicomix and the "Signor Rossi Prize", the Animation Film competition for students. A prize that gave us the possibility to witness the birth and growth of many great talents.
During the editions, we inaugurated 5 more contests, screened thousands of films, launched dozens of exhibitions, realised events where music, comics and animation walked arm in arm, opened workshops where generations of children participated and produced original comics set in Rimini. We participated in different festivals worldwide, built relationships with artists and managers and we also became members of international networks like the CIFEJ and European ones like the ECFA. Hundreds of filmmakers visited Rimini from all around the world who made an infinite amount of drawings of the main characters from Italian comics, assaulted by their fans on the sunny beaches and warm summer nights of the Riviera.
We remember them all and we are grateful to each one of them who has enriched our Festival with their presence and their talent, we hope that they remember us with the same pleasure, our genuine and all *romagnola* hospitality made of piadina and sangiovese (we often couldn't afford more than that) and we feel in debt with the audience that always came numerously and warmly participated to this history.
Today the Festival has grown, it's more structured, and it has also activated a digital section that consents to reach foreign audiences and is projected towards a future where we aim to transform the public into protagonists, inside a context of continuous growth able to translate the sign of time and keep its pace.

Sounds like prehistory, the 16 mm film passing through the projector machine that detached from the film can and that would promptly be reattached by the projectionist while the audience patiently waited, or the enormous quantities of VHS sent us by mail and would be individually screened. I'm not talking about nostalgia, but about the awareness of having passed through an era with its social and technological changes and having lived through and overcome them, and still be ready today to reinvent ourselves if necessary.
After all, some things never changed during these 38 years, like the unexpected love at first sight when a new little masterpiece full of poetry is found, or others burning with pain or either opening you to almost tangible emotions that go straight to your heart and leave you without a word because you recognize them as yours. Vincent Van Gogh said that little emotions are the great sailors of our lives and that we obey them without knowing it. I think that this is what exactly happened to us at Cartoon Club. We followed those emotions, the actual engine that fueled us to work hard with the hope of sharing them, year after year, with our public.

Fusako Yusaki, Premio Cartoon Club alla Carriera 2017

ALMA
Nello spettacolo *Him* viene messa in crisi la distinzione tra il ventriloquo e il pupazzo. Il dittatore (nell'esilarante interpretazione di Marco Cavalcoli) sembra posseduto dal film *Il mago di Oz*, proiettato alle sue spalle. Da cosa o da dove nasce l'idea iniziale di quest'opera?

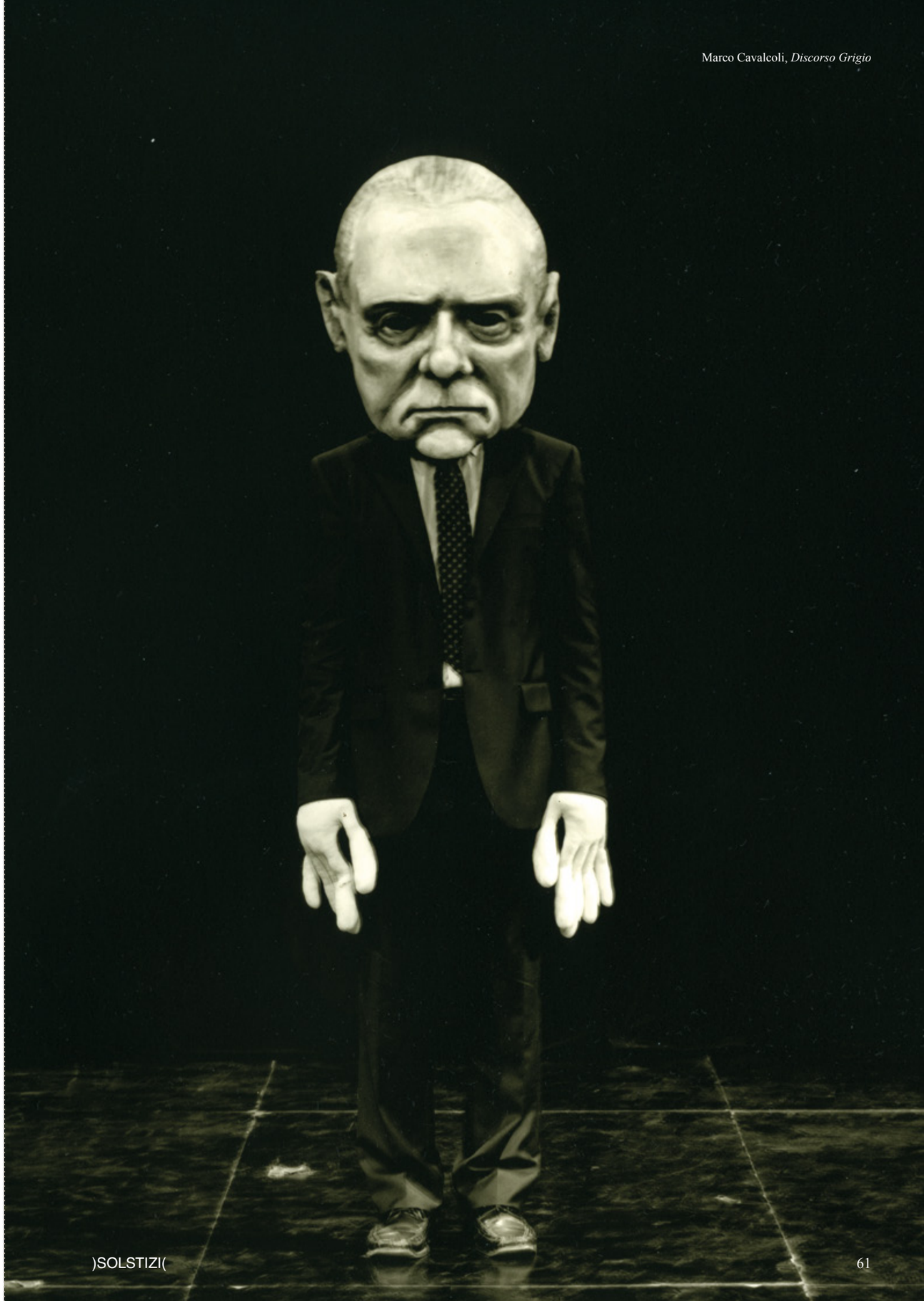
LUIGI DE ANGELIS
Lo spettacolo *Him* nasce quasi casualmente. Deriva da un altro spettacolo che si chiamava *Dorothy. Sconcerto per Oz,* dove Marco Cavalcoli interpretava la figura del dittatore, come ci piace dire, praticamente un direttore d'orchestra che conduceva dall'alto un gorgo, un ciclone musicale e drammaturgico che si abbatteva sulle città in cui questo spettacolo aveva luogo.
Ai suoi piedi, sotto di lui (poiché si trovava in una posizione elevata), c'erano tre performers, tre cantanti d'opera lirica, tre musiciste e una piccola orchestra nascosta.
Marco Cavalcoli interpretava *Him*, impersonificava la statua di Maurizio Cattelan *Him*, questo piccolo Hitler in ginocchio, che quasi fa pena

«Si lavora sempre sulla stessa ossessione in maniera spiraliforme»

pur essendo Hitler, creando quindi una specie di attrito, di stridore, tra la figura di questo bambino dittatore quasi in punizione e quello che questa figura si porta di terrifico alle spalle.
Interpretava *Him* dirigendo il tempo di questa strana opera, che era anche ispirata alle *Europeras* di John Cage, all'andamento anche caotico, aleatorio, delle *Europeras*, e che voleva attraversare tutta l'epopea del *mago di Oz*.
Quindi lui era il dittatore ciarlatano, colui che si inventa la grande illusione, per far vedere agli uomini la realtà in una dimensione verde, più bella di quella che è.
Per fare questo Chiara Lagani ha deciso di utilizzare il testo della colonna sonora de *Il mago di Oz*, il film di Victor Fleming del 1939, come contrappunto a quello che succedeva in una sala, la sala dove trovavano ricovero i rifugiati da questo ciclone in arrivo sulla città.
Per una questione tecnica in quello spettacolo abbiamo avuto la necessità di far in modo che ci fosse una timeline, un timing molto preciso, a cui si potevano agganciare le cantanti, le musiciste, l'orchestra e le attrici.
Per fare questo abbiamo messo in cuffia a Marco Cavalcoli *Il mago di Oz*, lui seguiva la colonna sonora e la ripresentava al momento, intervenendo come contrappunto con la storia che avveniva sotto di lui, in un livello più basso, e anche portando altri testi che si agganciavano a questa specie di treno ritmico che era la colonna sonora del film.
A partire da quello poi, Fiorenza Menni (di Teatrino Clandestino) che era una delle tre attrici, ebbe una intuizione: "perché una volta non la presentiamo come performance da noi a Bologna?"
Abbiamo accettato la sfida e l'abbiamo fatto, proiettando il *mago di Oz* alle spalle di Marco Cavalcoli in ginocchio che lo reinterpretava.
Questa dimensione ha funzionato subito benissimo, soprattutto creava uno strano spaesamento, una specie di strana magia sul fatto che Marco Cavalcoli riuscisse ad essere così sincronizzato con il video, con il film alle sue spalle, reinterpretando un po' tutti i personaggi scegliendo al momento che parte fare. È uno spettacolo che va in giro ancora oggi.
Questa dimensione ha creato una strana performance in cui la statuetta di Cattelan vivente, è parlata, attraversata dal film. Per noi incarna, letteralizza una metafora, che è quella dell'essere, del diventare un attore parlato dall'esterno, guidato dall'esterno, l'essere un attore burattino, però di se stesso, o di un'altra opera.
Questa figura incarna il nostro modo di lavorare sull'eterodirezione, vale a dire l'idea che quando si è sulla scena si è letteralmente guidati, attraversati, parlati da un sonoro che fa diventare l'interprete antenna, vaso, di una situazione che poi ripropone all'istante.

A.
Questa pandemia ha profondamente modificato il nostro modo di vivere, ha messo in crisi molti sistemi che ormai si davano per scontati e il teatro è sicuramente tra quelli più colpiti. State lavorando su qualcosa determinato da questo momento destabilizzante?

L. D. A.
Noi sicuramente possiamo avere preso questo periodo, almeno io personalmente, come opportunità di studio, di scavo.
È stato quasi un lusso perché le nostre vite sono sempre molto vorticose e piene di impegni, ed è sempre difficile stare dietro a tutto, lo dimostrano questi mesi "post pandemia" o quasi, che sono veramente infernali.
Quindi noi non possiamo dire che abbiano veramente, radicalmente, modificato il nostro modo di vivere, perché la vita dell'artista, soprattutto nel teatro, è già una vita che ha dei ritmi molto differenti da quello che può essere un vivere quotidiano, fatto di abitudini.
Non esiste un quotidiano nel nostro modo di vivere, quindi semmai la pandemia ha permesso di recuperare quel quotidiano.
Sicuramente l'attenzione che abbiamo in questo momento nel nostro percorso è su certi meccanismi che hanno avuto a che fare, anche


Marco Cavalcoli, *Discorso Grigio*

durante il confinamento, con la dimensione del sogno, dell'immaginario, come forma di ulteriore possibilità di fuga verso un orizzonte lontano, diverso, che andasse oltre i confini della propria abitazione... forse questo.
Ma era un tema già presente nella nostra poetica, la questione del parto di fantasia, una sciarada che usavamo in uno spettacolo, parto di fantasia, quindi avere una gravidanza isterica per sempre, però allo stesso tempo è un viaggiare: io parto di fantasia, faccio un parto finto, che è l'opera, e questa esce da me e se ne va. Però questa opera mi permette di viaggiare nel mondo, nell'immaginario, ai confini tra sogno e realtà.
Non a caso abbiamo lavorato sullo spettacolo *Sylvie e Bruno* di Lewis Carroll, che mette al suo centro proprio il tema della fluidità di confini tra questi due mondi: il mondo della fantasia e quello del reale, il mondo del sogno e quello della veglia.
Essere confinati in un luogo per tanto tempo è una rivoluzione del ritmo della quotidianità, per gli artisti che sono abituati a un altro tipo di circolo dell'energia ha ancora di più messo noi stessi in contatto con una dimensione di sogno, di introspezione che già era presente ma che ancora di più è apparsa come una possibilità di esplorazione.

A.
Il vostro lavoro si è mostrato da subito in una veste multidisciplinare, siete autori di opere teatrali naturalmente, ma anche di video, installazioni, performance, radiodrammi ecc… Avete mai pensato di realizzare un vero e proprio lungometraggio cinematografico?

L. D. A.
Da sempre desideriamo fare un lungometraggio cinematografico e abbiamo anche un progetto, un desiderio in corso che non possiamo spoilerare ma ovviamente il linguaggio cinematografico si è già introdotto nelle nostre opere, prima di tutto nella relazione con Zapruder Filmmakersgroup con cui abbiamo fatto vari spettacoli, soprattutto per il progetto *Ada* di Nabokov, ma anche lo stesso *Flauto magico* al Teatro Comunale di Bologna vedeva la presenza di filmati in 3D fatti da Zapruder, e anche lo spettacolo *Discorso Celeste*, oppure *Emerald City* nel progetto *Il mago di oz*.
C'era stato proposto varie volte di fare un film, abbiamo detto che non eravamo pronti, aspettavamo il momento, adesso ci sentiamo più pronti e quindi credo che arriveremo a quello, è una questione di tempo perché un film va costruito con un grande lavoro di squadra, ci vuole tempo, però ci sono tante cose che ci stanno portando in quella direzione, da una parte una forma di maggiore autonomia dal punto di vista dell'appropriazione di un linguaggio audiovisivo, dall'altra anche la forma della scrittura stessa. Chiara sta scrivendo la sceneggiatura della graphic novel de *L'amica geniale* con le illustrazioni di Mara Cerri e quello è un modo di avvicinarsi al linguaggio della sceneggiatura, quindi stiamo andando in quella direzione.

A.
Siamo da sempre grandissimi estimatori del vostro lavoro.
In che direzione sta andando il vostro teatro, la vostra ricerca, le vostre pulsioni?

L. D. A.
È molto difficile dare una risposta, credo che si lavora sempre sulla stessa ossessione in maniera spiraliforme. Nella spirale si parte da un punto, si gira in cerchio, si va sempre più a fondo, in profondità, il cerchio della spirale si allarga ma poi si ritorna. Siamo ossessionati dalla questione dell'infanzia, dello sguardo dell'infanzia sul mondo, di un'infanzia orfana, anche abusata da un mondo che ci riguarda ma che non ci riguarda allo stesso tempo. Io credo che la nostra ricerca, il nostro teatro, le nostre pulsioni ruoteranno sempre più intorno a queste questioni rispetto a una dimensione immaginale che è la via di fuga da questa ferita fondativa originale e attorno a questo legame che è Fanny & Alexander, che ci permette di indagare sui sintomi, le problematicità, le criticità del mondo in cui siamo immersi e che guardiamo sempre con quegli occhi originari di Fanny e Alexander, di quei due bambini che si sono affacciati a un mondo di adulti che gli stava molto stretto.

A.
Fare il vostro lavoro può essere oltremodo totalizzante. Esiste una linea di confine, c'è una parte privata di voi stessi che riuscite a scindere da tutto, o la vostra vita finisce sempre, inconsapevolmente o meno, indirettamente o meno, dentro le vostre opere?

L. D. A.
La questione della vita e del confine tra vita e opere… io credo che nessun artista riesca a tenere separate le due cose. L'espressione artistica è una diretta conseguenza del vento dell'inconscio che attraversa il nostro essere quotidiano, è veramente la materializzazione della dimensione onirica nell'opera d'arte, anche là dove l'argomento di uno spettacolo non ha nulla a che fare con l'affermazione dell'io, cosa che viene anche auspicata da noi in primis, dal nostro modo di lavorare (il teatro affermativo, narcisistico non ci piace per niente).
Qualsiasi opera è impregnata di quello che si è nel profondo, là dove si decide di fare sgorgare quel profondo in maniera autentica, genuina e non tecnicizzata, non tramite una tecnica che la esteriorizza e che la rende prodotto, consumabile o appartenente al mercato corrente delle idee, dei topoi artistici, teatrali, poetici e quant'altro. In questo senso c'è per forza una linea diretta tra i due

I libri di OZ, Chiara Lagani e Mara Cerri. Ph Luigi De Angelis

aspetti, quello della vita privata, di essere persone, e quello della propria arte.

A.
Immaginate di trovarvi di fronte a Chiara ventenne e Luigi ventenne. Cosa direste loro? Da cosa li mettereste in guardia?

L. D. A.
La domanda sembra assurda perché come si fa a guardare al passato, quel passato là aveva senso così. Posso dire che siamo impregnati della nostra storia e quindi tutto quello che facciamo oggi è impregnato di quello che è successo a vent'anni, quindi non vorrei mettere in guardia da nulla. Penso che tutto vada attraversato, scavalcato, ogni errore è un'opportunità di crescita e la possibilità di far nascere dei fiori.

A.
Avete instaurato una splendida collaborazione con la disegnatrice/animatrice Mara Cerri. In che modo secondo voi il linguaggio dell'animazione può entrare in armonia con quello del teatro, in modo da valorizzarsi a vicenda?

L. D. A.
Su Mara penso che potrebbe rispondere meglio Chiara, che ha con lei un sodalizio incredibile. Posso dire che Mara, per quanto sia chiamata disegnatrice e animatrice, personalmente la considero una pittrice, la metterei al pari di un Chagall. Credo che abbia un contatto molto forte con la sua parte animica, la sua parte inconscia, e che sia stata in grado di alimentare questa parte in maniera fortissima. Questo si vede nelle sue opere, per esempio nelle tavole che ha disegnato lavorando a quattro mani con Chiara per *I libri di Oz* pubblicato nei Millenni da Einaudi, sono incredibili, mostrano veramente una capacità alchemica di trasformazione di un input drammaturgico, narrativo, in una immagine che coglie e sintetizza degli snodi psichici profondi fondamentali. Questa è una virtù grandiosa per cui, più che entrare in armonia, posso dire che può nutrire, credo che possa esserci nutrimento reciproco in un sodalizio tra una figura come Mara Cerri e degli artisti che lavorano nel teatro.
Da sempre lo spettatore per noi è un testimone attivo, qualcuno che costruisce l'opera con chi l'opera la sta presentando dall'altra parte. Secondo me esiste un terzo corpo che è fatto dall'incontro tra il testimone (lo spettatore) e gli attori. Non esiste opera senza spettatore, si fa sempre qualcosa per comunicare, per essere tramite di un altro mondo. Il testimone attivo è colui che produce l'opera, che ha il cinquanta per cento di responsabilità, quanto l'artista. Non esiste possibilità di fruizione passiva dell'opera, puramente consumistica, come se l'opera fosse un prodotto per intrattenere. L'opera, se è veramente arte, ha sempre a che fare con la seduzione, seduzione viene da sed-ire, non da se-ducere, da portare a sé come si è sempre pensato, ma viene da sed-ire, portato da un'altra parte, quindi insieme si va da un'altra parte. Lo spettacolo, se riesce a sedurre, è pericoloso perché ti porta in un terreno sconosciuto, però questo viaggio lo si fa insieme, si è portati da questo vento che attraversa chi produce l'opera e che raggiunge chi sta dall'altra parte e il rimbalzo di questo sguardo produce un terreno sconosciuto che è l'incontro immaginale tra l'immaginario intimo dello spettatore e l'opera stessa.
Io personalmente non lavoro con uno storyboard nei miei spettacoli, non l'ho mai fatto, anche perché per noi la sala prove è il vero luogo dello storyboard, cioè il luogo della verifica. Gli storyboard sono interiori, mentali. Per uno spettacolo che abbiamo fatto insieme a Mara Cerri, *Oz*, ho dato a lei e all'animatore che ha animato i suoi disegni una specie di scaletta delle linee geometriche di dove andavano collocate le proiezioni nel rettangolo dello spazio scenico, ma non era uno storyboard.
Il modo di lavorare con l'eterodirezione, per esempio, questo scrivere i testi su una time line che poi arriva negli orecchi degli attori è un altro tipo di storyboard, è una cosa che si fa prima e che si verifica durante le prove, però non è una visualizzazione di quello che sarà la scena, è un'intuizione, è un lavoro più sull'intuizione e su una prefigurazione interiore piuttosto che su una visualizzazione sulla carta. Io lavoro con Vectorworks per quello che riguarda le scenografie, in particolare per l'opera lirica e questo mi permette di visualizzare l'incidenza della luce su un volume all'interno dello spazio scenico ma posso preimmaginare delle situazioni di variazioni di dinamiche, ma non mi creo uno storyboard, prediligo la verifica artigianale, mi verrebbe da dire l'autopsia, la visione sul momento, l'osservazione istintiva, istantanea sulla scena per poi creare gli spettacoli.
Sicuramente abbiamo pensato quando avevamo sedici, diciassette anni che volevamo fare questa cosa ma non ci siamo posti la questione del tempo, di dove saremmo arrivati. Avevamo delle ambizioni, e abbiamo tutt'ora delle ambizioni, però non immaginavamo qualcosa. Semmai avevamo dei modelli, avevamo il Teatro delle Albe, la Socìetas Raffaello Sanzio, il Teatro Valdoca davanti a noi, attorno a noi, e quelli erano dei modelli.
Non potevamo immaginare quello che saremmo diventati, così come non possiamo immaginare adesso cosa saremo nei prossimi trent'anni. L'anno prossimo, nel 2022, festeggiamo i nostri primi trent'anni. Grazie molte, ciao.

Marco Cavalcoli, *HIM*

FANNY & ALEXANDER è una bottega d'arte fondata a Ravenna nel 1992 da Luigi De Angelis e Chiara Lagani. Si aggregano stabilmente alla compagnia nel 1997 Marco Cavalcoli, attore e nel 2002 Marco Molduzzi, organizzatore.
La compagnia, nell'arco di trent'anni di attività, ha realizzato oltre ottanta eventi, tra spettacoli teatrali e musicali, produzioni video e cinematografiche, installazioni, azioni performative, mostre fotografiche, convegni e seminari di studi, festival e rassegne. Tra i suoi lavori si ricordano il ciclo dedicato al romanzo di Nabokov *Ada o ardore* e vincitore di due premi Ubu; il progetto pluriennale dedicato a *Il Mago di Oz* (2007-2010) e l'affondo dedicato alla retorica pubblica con le serie dei *Discorsi* per indagare il rapporto tra singolo e comunità.
Nel 2015 Fanny & Alexander cura regia, allestimento e costumi dell'opera *Die Zauberflöte – Il flauto magico* di W.A. Mozart su commissione del Teatro Comunale di Bologna e nel 2021 cura regia e allestimento (Luigi De Angelis) e costumi (Chiara Lagani) de *L'Isola Disabitata* di Franz Joseph Haydn al Teatro Alighieri di Ravenna e all'Opera di Dijon. Nel 2022 debutta *Il ritorno di Ulisse in patria* al Teatro Ponchielli di Cremona e il *Lohengrin* di Richard Wagner al Teatro Comunale di Bologna.

FANNY AND ALEXANDER

“We always work on the same obsession in a spiraliform way”

ALMA
In the show *Him*, the distinction between the ventriloquist and the puppet is challenged. The dictator (in the hilarious interpretation of Marco Cavalcoli) seems possessed by the film *The Wizard of Oz*, projected behind him. From what or where did the initial idea of this work come from?

LUIGI DE ANGELIS
The *Him* show was born almost by chance. It comes from another show which was called *Dorothy. Disconcert for Oz*, where Marco Cavalcoli interprets the role of the dictator, as we like to say, practically an orchestra conductor leading a whirlpool from above, a musical and dramaturgical cyclone that hits the cities where this show took place.
At his feet, below him (since he was in an elevated position), were three performers, three opera singers, three musicians and a small hidden orchestra.
Marco Cavalcoli played *Him*, he personified the statue by Maurizio Cattelan *Him*, which is this little Hitler kneeled down, that despite being Hitler you almost feel sorry for, thus creating a kind of friction, of screeching, between the figure of this child dictator who is almost in punishment and the one of terror that this figure carries on his shoulders.
He played *Him* directing the tempo of this strange opera, which was also inspired by John Cage’s *Europeras*, by the chaotic, aleatory trend of the *Europeras*, and who wanted to go through the whole epopee of the *Wizard of Oz*.
So he was the charlatan dictator, the one who invents the great illusion, to make men see reality in a green dimension, more beautiful than it is.
To do this Chiara Lagani decided to use the text *The Wizard of Oz*’s soundtrack, the 1939 film by Victor Fleming, as a counterpoint to what happened in a room, the room where the refugees were sheltering from this cyclone directed towards the city.
For a technical question in that show we needed to make sure that there was a timeline, a very precise timing, to which the singers, musicians, orchestra and actresses could link in.
To achieve this, we set the *Wizard of Oz* in Marco Cavalcoli’s headphones, he followed the soundtrack and presented it again in the moment, intervening as a counterpoint to the story that took place below him, on a lower level, and also bringing other texts that hooked on to this kind of rhythmic train that was the soundtrack of the film.
From then on, Fiorenza Menni (Teatrino Clandestino) who was one of the three actresses, had an intuition: “why don’t we present it as a performance in Bologna?”
We accepted the challenge and we did it, projecting the wizard of Oz from behind Marco Cavalcoli who was on his knees interpreting *Him*.
This dimension worked immediately well and above all, it created a strange disorientation, a kind of strange magic thanks to Marco Cavalcoli that was able to synchronize to the video so well, with the film behind him, reinterpreting all the characters a bit, choosing at the moment which part to do. It’s a show that still goes around today.
This dimension created a strange performance in which the living Cattelan figurine is spoken, crossed by the film. For us it embodies and literalises a metaphor, which is that of being, of becoming an actor spoken from the outside, guided from the outside, being a puppet actor, but of himself, or of another work.
This figure embodies our way of working on heterodirection, which is the idea that when you are on the scene you are literally guided, crossed, spoken by a sound that makes the interpreter become the antenna, vessel, of a situation which then repeats instantly.

A.
This pandemic has profoundly changed our lifestyle, has undermined many systems that were now taken for granted and the theater is certainly among the most affected ones. Are you working on something determined by this destabilizing moment?

L. D. A.
We certainly may have taken this period, at least I personally, as an opportunity for study, for excavation.
It was almost a luxury because our lives are always very whirlwinded and full of commitments, and it is always difficult to keep up with everything, these “post pandemic” months, or almost, have proven to be truly hellish.
So we cannot say that they have truly, radically, changed our way of life, because the life of the artist, especially in the theater, is already a life that has very different rhythms from what a daily life can be, made up of habits.
There is no newspaper in our way of life, so if anything the pandemic has made it possible to recover that newspaper.
Surely the attention we have at this moment in our path is on certain mechanisms that have had to do, even during confinement, with the dimension of dreams, of the imaginary, as a form of further possibility of escape towards a distant, different horizon, that he went beyond the confines of his own home ... I’d say.
But it was a theme already present in our poetics, the question of the birth of fantasy, a charade that we used in a show, a fantasy birth, therefore having a forever hysterical pregnancy, but also a travel at the same time: I start from fantasy, I make a fake birth, which is the work, and it comes out of me and goes away. But this work allows me to travel in the world, in the imagination, on the border between dream and reality.
It is no coincidence that we worked on the show Sylvie and Bruno by Lewis Carroll, which focuses precisely on the theme of the border fluidity between these two worlds: the world of fantasy and that of reality, the world of dreams and that of waking.
Being confined in one place for a long time is a revolution in the rhythm of everyday life, for artists who are used to another type of energy circle like us, it has put ourselves even more in contact with the dimension of dream, of introspection that was already present, but it revealed itself as a possibility of exploration even more.

A.
Your work immediately showed itself in a multidisciplinary way, you are authors of plays of course, but also of videos, installations, performances, radio shows, etc. Have you ever thought of making a real feature film?

L. D. A.
We have always wanted to make a feature film and we also have a project, an ongoing desire that we cannot spoil but obviously the cinematographic language has already introduced itself in our works, first of all in our relationship with Zapruder Filmmakersgroup with whom we have done various shows, especially for the Ada project by Nabokov, but also the *Magic Flute* itself at the Teatro Comunale of Bologna saw the presence of 3D films made by Zapruder, and also the show *Celestial Speech*, or *Emerald City* in the project *The Wizard of Oz*.
We were asked several times to make a film, we said we weren’t ready, we waited for the moment, now we feel more ready and so I think we’ll get to that, it’s a matter of time because a film has to be built with great work as a team, it takes time, but there are many things that are leading us in that direction, on the one hand a form of greater autonomy from the point of view of the appropriation of an audiovisual language, on the other hand also the form of writing itself. Chiara is writing the screenplay for the graphic novel of *The brilliant friend* with illustrations by Mara Cerri and that is a way of approaching the screenplay language, so we are going in that direction.

A.

Chiara Lagani, Fiorenza Menni

Il flauto magico

Sylvie e Bruno, Ph Enrico Fedrigoli

We have always been great admirers of your work.
In what direction is your theatre, your research, your drives going?

L. D. A.
It is very difficult to give an answer, I think we always work on the same obsession in a spiraliform way. In the spiral we start from one point, turn in a circle, you go more and more deeply, in depth, the circle of the spiral widens but then returns back. We are obsessed with the question of childhood, of the childhood gaze on the world, of an orphaned childhood, also abused by a world that concerns us but that does not concern us at the same time. I believe that our research, our theatre, our drives will rotate more and more around these issues than an imaginary dimension that is the escape route from this original foundation wound and around this bond that is Fanny & Alexander, which allows to investigate the symptoms, the problems, the critical issues of the world in which we are immersed and who always look at it through those original eyes of Fanny and Alexander, of those two children who showed themselves in an adult world that didn't fit them.

A.
Doing your job can be extremely totalizing. Is there a borderline, is there a private part of yourself that you manage to split from everything, or does your life always end, unconsciously or not, indirectly or not, inside your works?

L. D. A.
The question of life and the border between life and work ... I believe that no artist manages to keep the two separate. The artistic expression is a direct consequence of the wind of the unconsciousness that crosses our daily being, it is truly the materialisation of the dreamlike dimension in a work of art, even where the topic of a show has nothing to do with the affirmation of the ego, which is also desired by us in the first place, by our way of working (the affirmative narcissistic theatre, we do not like it at all). Any work is impregnated with what you are deeply, where you decide to make that deep, genuine and non-technical way, not through a technique that externalises it and which makes it produced, consumable or belonging to the current market of the Ideas, artistic, theatrical, poetic and anything else. In this sense, there is necessarily a direct line between the two aspects, that of private life, to be people, and that of one's own art.

A.
Imagine finding yourself in front of a twenty-year-old Chiara and a twenty-year-old Luigi. What would you tell them? What would you guard them from?

L. D. A.

The question seems absurd to me, because as we look at the past, that past there made sense. I can say that we are impregnated with our history and therefore everything we do today is impregnated with what happened when we were twenty years old, so I wouldn't want to warn myself from anything. I think everything should be crossed, climbed over, every mistake is an opportunity for growth and a possibility of giving birth to flowers.

A.
You have established a splendid collaboration with the illustrator/animator Mara Cerri. How do you think the language of animation can enter harmony with that of the theatre, in order to enhance each other?

L. D. A.
On Mara, I think it could be better answered by Chiara, she has an incredible partnership with her. I can say that Mara, however much she is called an illustrator and animator, personally I consider her a painter, I would put her next to Chagall. I think she has a very strong contact with her soul, the unconscious part of her, and that she is able to feed that part of herself in a very strong way. This is seen in her works, for example in the tables she designed by working four hands with Chiara for the Oz books published in the *Millenni* by Einaudi, they are incredible, they truly show alchemical skills of transformation of a dramaturgical, narrative input, into one Image that captures and summarises fundamental deep psychic intersections. This is a great virtue for which, rather than entering harmony, I can say that it can nourish it, I believe there can be mutual nourishment in a partnership between a figure like Mara Cerri and the artists who work in the theatre.
The viewer has always been an active witness for us, someone who builds the work with those who are presenting the work on the other side. In my opinion there is a third body that is made from the encounter between the witness (the viewer) and the actors. There is no work without a spectator, something is always done to communicate, to be through another world. The active witness is the one who produces the work, who has fifty percent of responsibility, as much as the artist. There is no possibility of passive use of the work, purely consumeristic, as if the work was a product to entertain. The work, if it is truly art, always has to do with seduction, seduction comes from *sed-ire*[Latin word, TN], not to be sevencere, to be brought to itself as it has always been thought, but it comes from *sed-ire*, brought by another part, so together they go elsewhere. The show, if he manages to seduce, is dangerous because it brings you to an unknown ground, while this journey must be done together, you are brought from this wind that crosses those who produce the work and which reaches those who are on the other side and the bounce of this gaze produces an unknown ground itself, that is the imaginary encounter between the spectator's intimate imagination and the work itself.
I personally do not work with a storyboard in my shows, I have never done it, also because for us the rehearsal room is the real place of the storyboard, that is, the place of the verification. Storyboards are internal, mental. For a show that we made together with Mara Cerri, *Oz*, I gave her and the animator who animated her drawings a kind of list explaining where the geometric lines of the projections were placed inside the rectangle of the scenic space, but it wasn't a storyboard.
The way of working with heterodirection, for example, the act of writing the texts on a timeline that then arrives in the ears of the actors is another type of storyboard, it is something that is done before and that occurs during the testing phase, though it is not a visualisation of what the scene will be, it is an intuition, it is rather a work on intuition and on an inner prefiguration than a vision on paper. As for the set design I work with Vectorworks, in particular for the opera and this allows me to view the incidence of light on a volume inside the scenic space but I can pre-imagine situations of variations of dynamics, but never a storyboard, I prefer artisanal verification,an autopsy I'd say, the vision at the moment, the instinctive observation, instantly on the scene and then create the shows.
We certainly thought when we were sixteen, seventeen that we wanted to do this but we didn't ask ourselves the question of time, where we would arrive. We had ambitions, and we still have ambitions, but we did not imagine something precise. If anything, we had models, we had the *Teatro Delle Albe*, the *Socìetas Raffaello Sanzio*, the *Teatro Valdoca* in front of us, around us, those were our models. We could not imagine what we would have become, just as we cannot imagine now what we will be in the next thirty years. Next year, in 2022, we celebrate our first thirty years. Thank you, ciao.

Francesca Mazza

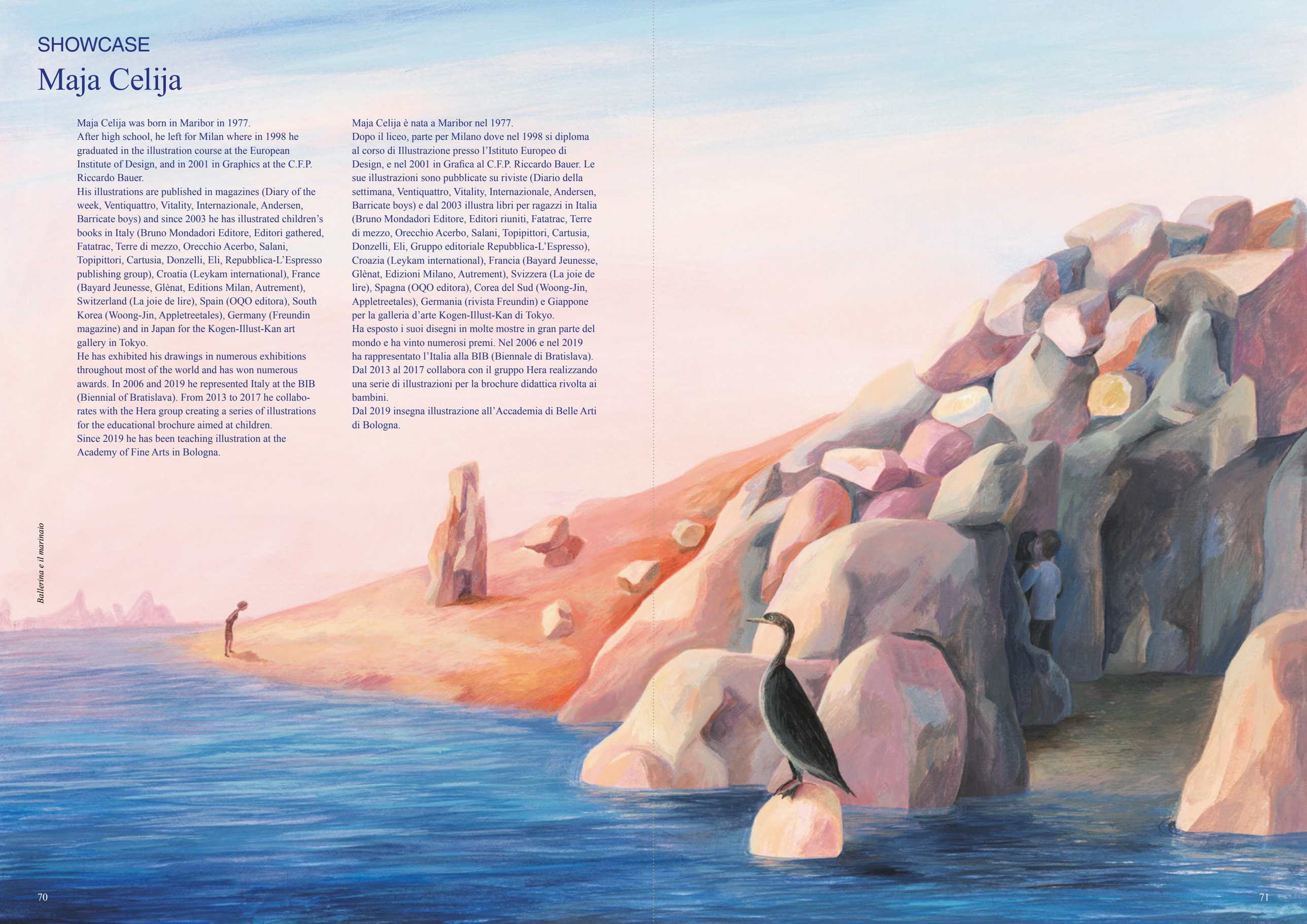
FANNY & ALEXANDER is an art workshop founded in Ravenna in 1992 by Luigi De Angelis and Chiara Lagani. Actor Marco Cavalcoli in 1997 and organizer Marco Molduzzi in 2002, joined the company on a permanent basis.
In the span of thirty years of activity, the company has created over eighty events, including theatrical and musical performances, video and film productions, installations, performance actions, photographic exhibitions, conferences and study seminars as well as festivals. Among their works, the cycle dedicated to the novel by Nabokov *Ada o ardore* (Anna or ardor: a Family Chronicle), winner of two Ubu prizes; the pluriannual project dedicated to *The Wizard of Oz* (2007-2010) and the serie *Discorsi* (Discourses) dedicated to the public rhetoric and investigating the relationship between individuals and community.
In 2015 Fanny & Alexander took care of the direction, the set design and costumes for the opera *Die Zauberflöte* (The Magic Flute) by W.A. Mozart commissioned by the Municipal Theater of Bologna. In 2021, again, they curated the direction, set design (Luigi De Angelis) and costumes (Chiara Lagani) of *L'Isola Disabitata* (The inhabited island) by Franz Joseph Haydn at the Alighieri Theater in Ravenna and at the Dijon Opera. The year 2022 saw the debut of *Il ritorno di Ulisse in patria* (The return of Ulysses to his homeland) at the Ponchielli Theater in Cremona and Richard Wagner's *Lohengrin* at the Teatro Comunale in Bologna.

SHOWCASE

Maja Celija

Maja Celija was born in Maribor in 1977.
After high school, he left for Milan where in 1998 he graduated in the illustration course at the European Institute of Design, and in 2001 in Graphics at the C.F.P. Riccardo Bauer.
His illustrations are published in magazines (Diary of the week, Ventiquattro, Vitality, Internazionale, Andersen, Barricate boys) and since 2003 he has illustrated children's books in Italy (Bruno Mondadori Editore, Editori gathered, Fatatrac, Terre di mezzo, Orecchio Acerbo, Salani, Topipittori, Cartusia, Donzelli, Eli, Repubblica-L'Espresso publishing group), Croatia (Leykam international), France (Bayard Jeunesse, Glènat, Editions Milan, Autrement), Switzerland (La joie de lire), Spain (OQO editora), South Korea (Woong-Jin, Appletreetales), Germany (Freundin magazine) and in Japan for the Kogen-Illust-Kan art gallery in Tokyo.
He has exhibited his drawings in numerous exhibitions throughout most of the world and has won numerous awards. In 2006 and 2019 he represented Italy at the BIB (Biennial of Bratislava). From 2013 to 2017 he collaborates with the Hera group creating a series of illustrations for the educational brochure aimed at children.
Since 2019 he has been teaching illustration at the Academy of Fine Arts in Bologna.

Maja Celija è nata a Maribor nel 1977.
Dopo il liceo, parte per Milano dove nel 1998 si diploma al corso di Illustrazione presso l'Istituto Europeo di Design, e nel 2001 in Grafica al C.F.P. Riccardo Bauer. Le sue illustrazioni sono pubblicate su riviste (Diario della settimana, Ventiquattro, Vitality, Internazionale, Andersen, Barricate boys) e dal 2003 illustra libri per ragazzi in Italia (Bruno Mondadori Editore, Editori riuniti, Fatatrac, Terre di mezzo, Orecchio Acerbo, Salani, Topipittori, Cartusia, Donzelli, Eli, Gruppo editoriale Repubblica-L'Espresso), Croazia (Leykam international), Francia (Bayard Jeunesse, Glènat, Edizioni Milano, Autrement), Svizzera (La joie de lire), Spagna (OQO editora), Corea del Sud (Woong-Jin, Appletreetales), Germania (rivista Freundin) e Giappone per la galleria d'arte Kogen-Illust-Kan di Tokyo.
Ha esposto i suoi disegni in molte mostre in gran parte del mondo e ha vinto numerosi premi. Nel 2006 e nel 2019 ha rappresentato l'Italia alla BIB (Biennale di Bratislava). Dal 2013 al 2017 collabora con il gruppo Hera realizzando una serie di illustrazioni per la brochure didattica rivolta ai bambini.
Dal 2019 insegna illustrazione all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

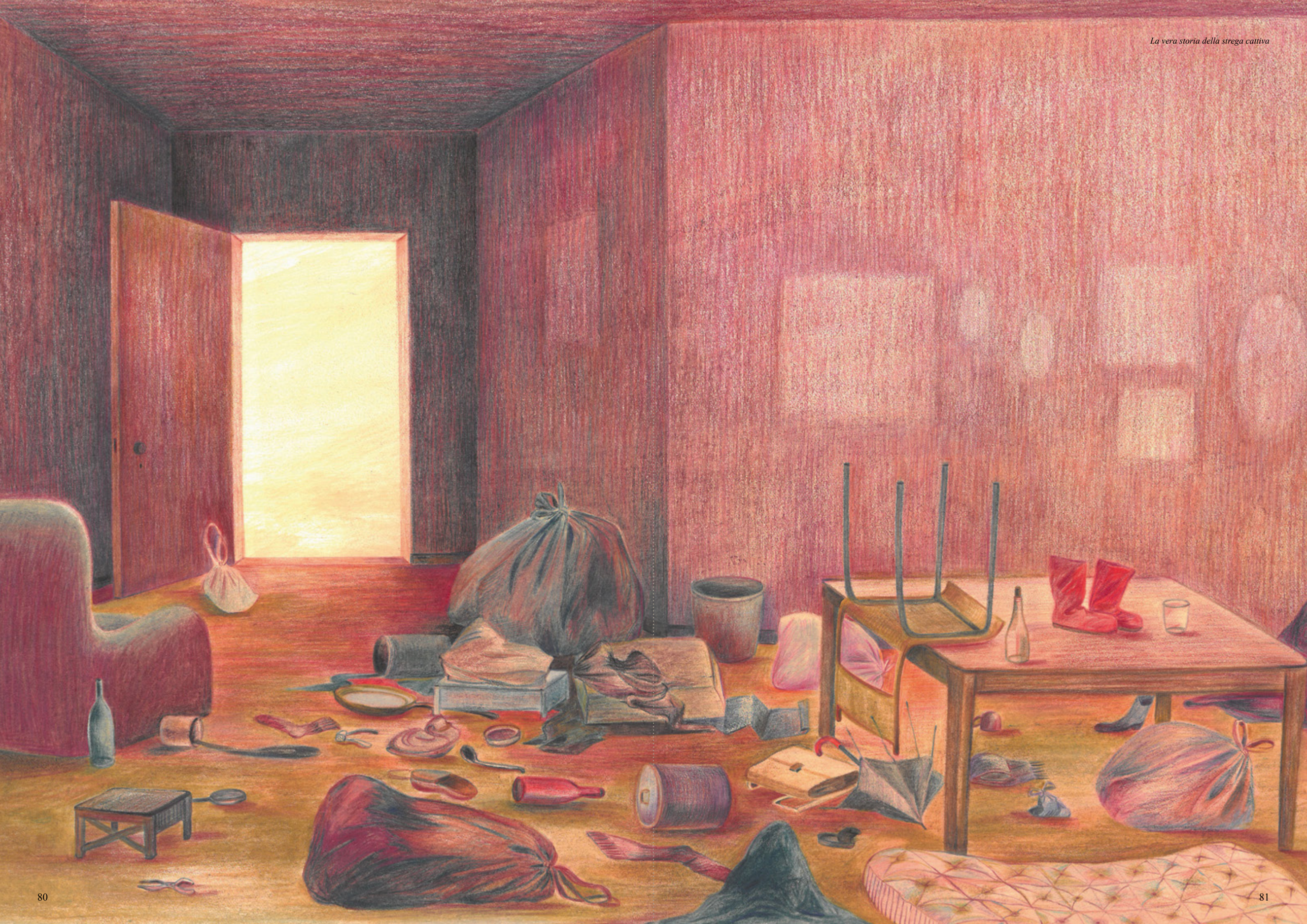


Ballerina e il marinaio

Alice

Ballerina e il marinaio

Gemelle



Alice

La vera storia della strega cattiva

Aspettando Walt

POESIA
ALESSANDRA CARNAROLI

1
Le vedi nelle foto dei reporter
camminare lungo i bordi delle strade
in fuga dalla guerra vera
no come nigeriane
molto più colorate

Le statali sono corridoi umanitari
per autisti italiani

2
I cadaveri conservati
nei furgoni dei gelati
per l'estate ucraina
che si avvicina
Come lo vuole
il bambino
coppetta
o pallina?

*sembra di essere a Rimini
molti corpi stesi
buche sirene
vecchi che dormono
sui materassini

stazione di Krimini

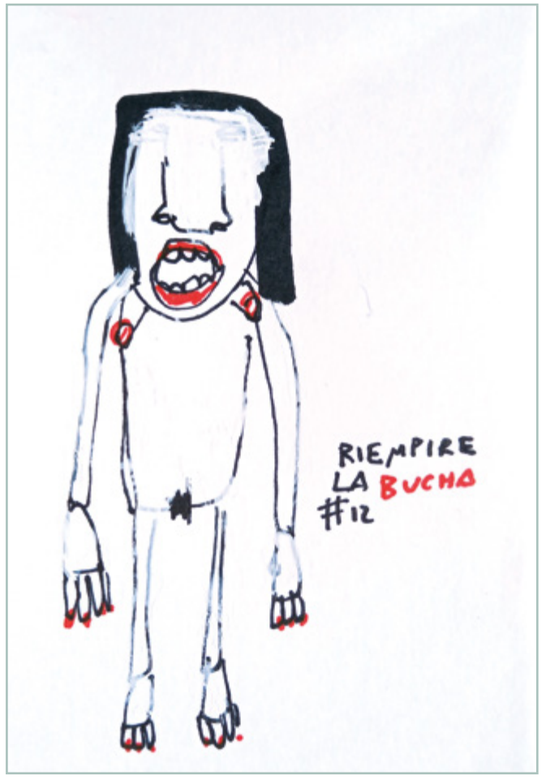
3
Riempire la Bucha

cinquantasette corpi deposti in una buca
come quando al mare nascondi i rifiuti
la merda del bassotto il granchio morto
nel secchiello sotto il sole un mozzicone
di sigaretta mentre aspetti
le tre ore di digestione

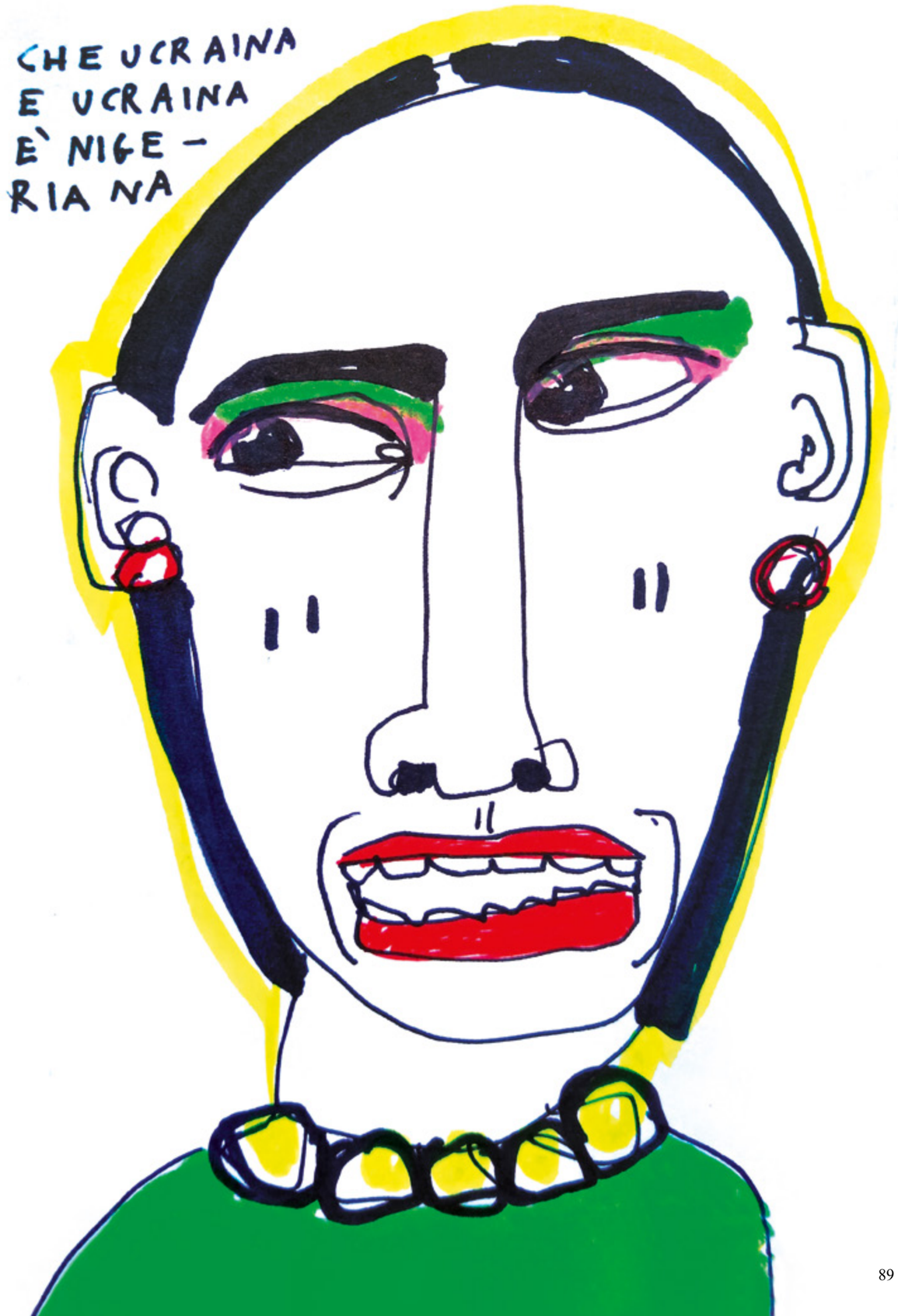
dovranno riesumare le salme
riconoscerle da un tatuaggio
il setto deviato dopo caduta
con gli sci a noleggio
il neo vicino alla bocca
il gemello sul polso l'altro perso
l'anello trovato nel sacchetto
delle patatine san carlo

Nota bene
Le donne pagano sempre
il prezzo più alto
l'epilazione a luce pulsata
gli assorbenti
come bene di lusso
lo stupro di gruppo

Alessandra Carnaroli è nata a Piagge, nelle Marche, nel 1979. Ha pubblicato alcune raccolte di poesia di taglio neo-sperimentale con prefazioni, tra gli altri, di Aldo Nove, Tommaso Ottonieri, Andrea Cortellessa, Helena Janaczek. Tra i titoli piú significativi: *Femminimondo*, sui femminicidi (2011), *Primine*, sui traumi infantili (2017), *Sespersa*, sull'esperienza della gravidanza (2018), *In caso di smarrimento / riportare a:*, sull'Alzheimer (2019). Per Einaudi ha pubblicato *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* (2021).



Disegni di Alessandra Carnaroli



ALESSANDRA CARNAROLI

1
You see them in the photographs of the reporters
walking along the roadsides
fleeing the real war
not like Nigerian ladies
much more colorful

State roads are humanitarian corridors
for Italian drivers

2
The corpses preserved
in ice cream vans
for the Ukrainian summer
approaching
How do you want
the kid
in a tub
or as a scoop?

* it is like being in Rimini
lots of bodies stretched out
holes mermaids
old people sleeping
on inflatable mattresses

Krimini [1] station

3
To fill the 'Bucha' [2]

Fifty-seven bodies deposited in a hole
like when you hide the rubbish at the seaside
the shit of the sausage dog the dead crab
in the bucket under the sun a butt
of a cigarette while you wait
the three hours of digestion

they will have to exhume the bodies
recognize them by a tattoo
the deviated septum after falling
with rental skis
the mole near the mouth
the cufflink on the wrist the other lost
the ring found in the carrier bag
some San Carlo chips

Please note
Women always pay
the highest price
pulsed light hair removal
the sanitary pads
as a luxury item
gang rape

1- In Italian the word 'Krimini' has the same sound as 'crimini' which means crimes.

2- Bucha here has a double meaning according to its pronunciation. Buca in Italian means hole. The author here plays with the sound of the word, referring to both the Ukrainian city and the filling of a hole in the ground, drawing a parallel between the war and death.

Alessandra Carnaroli was born in 1979 in Piagge, in the Marche region. She published some collections of neo-experimental poetry with prefaces by Aldo Nove, Tommaso Ottonieri, Andrea Cortellessa, Helena Janaczek. Among the most significant titles: *Feminimondo*, about femicide (2011), *Primine*, touching on childhood trauma (2017), *Sespersa*, regarding the experience of pregnancy (2018), *In case of loss / return to:*, about Alzheimer (2019). For Einaudi she published *50 suicide attempts plus 50 blunt objects* (2021).

L'OCCHIO
NOCCIOLA
GOCCIOLA
SANGUE
SOTTO
PANNA
SOPRA

Drawings by Alessandra Carnaroli

Samuele Canestrari

da *Un corpo smembrato*, ERIS EDIZIONI 2021
di Samuele Canestrari e Luigi Filippelli

Samuele Canestrari nasce a Fano nel 1996. Ha collaborato con Internazionale, Eris Edizioni, Minimum fax, Coconino Press, MalEdizioni, TINALS, Edizioni Malamente, Gagarin orbite culturali ed altre realtà di autoproduzione. Nel 2017 riceve il "Premio Speciale Scuola del libro" ad Animavì Festival Internazionale del Cinema d'Animazione Poetico di Pergola. Nel 2018 fonda Libri Somari, un progetto editoriale autoprodotto insieme a Ahmed Ben Nessib. Le sue principali pubblicazioni sono: Gli uominicane non hanno la coda (Libri Somari 2018), Mosto (Libri Somari e MalEdizioni 2019), Il Battesimo del Porco (MalEdizioni 2020), This is not La dolce vita (Tinals 2020), Caviglie (videoclip, Jesse the Faccio, 2020), t/19 Alice abita ancora qui (Tricromia Illustratotr's International ArtGallery 2021) e Un corpo smembrato (Eris Edizioni 2021). È rappresentato da Chrysalid Gallery, Rotterdam, Olanda e collabora con Tricromia Illustratotr's International ArtGallery, Roma. Vive e lavora a Modigliana (FC).

Samuele Canestrari was born in Fano in 1996. He collaborated with: Internazionale, Eris Edizioni, Minimum Fax, Coconino Press, MalEdizioni, TINALS, Edizioni Malamente, Gagarin Orbite Culturali and other self-publishing projects. In 2017 he received the Premio Speciale Scuola del Libro (Scuola del Libro special prize) at the festival Animavì (International Festival of Poetic Animation) in Pergola. In 2018 he founded Libri Somari, a self-publishing project, together with Ahmed Ben Nessib. His main publications are: "Gli uominicane non hanno la coda" (The dogmen have no tail) (Libri Somari 2018), "Mosto" (Grape must) (Libri Somari and MalEdizioni 2019), "Il Battesimo del Porco" (The baptism of the pig) (MalEdizioni 2020), "This is not La dolce vita" (Tinals 2020), "Caviglie" (Ankles) (videoclip , Jesse the Faccio, 2020), "t/19 Alice abita ancora qui"(t / 19 Alice still lives here) (Tricromia Illustratotor's International ArtGallery 2021) and "Un corpo smembrato" (A dismembered body) (Eris Edizioni 2021). He is represented by Chrysalid Gallery, Rotterdam, Holland and collaborates with Tricromia Illustratotr's International ArtGallery, Rome. He lives and works in Modigliana, Italy.

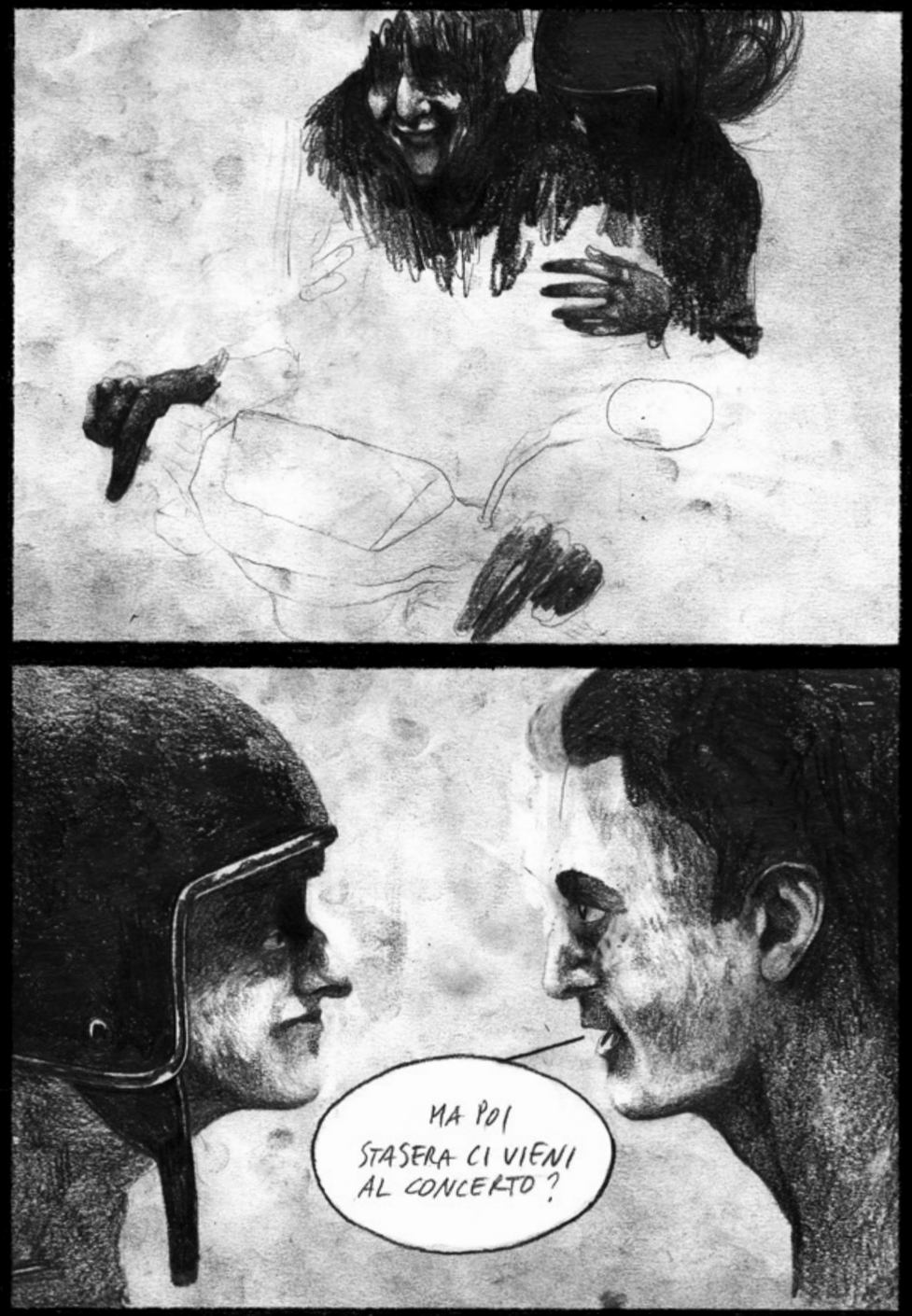
Luigi Filippelli nasce a Brescia nel 1982, è editore, scrittore e fumettista. Nel 2011 fonda con Nadia Bordonali l'officina editoriale MalEdizioni, con cui organizza i festival Tra le Nuvole e Microeditoria del fumetto. È autore dei fumetti Un corpo smembrato, disegnato da Samuele Canestrari; Stereolite, scritto e disegnato con Chiara Abastanotti e Cipolla. Ha pubblicato racconti, disegni e fumetti per Abitare il deserto, Nuova Tèchne, STORMI, Lahar Magazine, Zeus!, Alpinismo Molotov, TINALS e SW/ON (Lituania). Dal 2016 al 2020, insieme a Marta Vitali, ha collaborato con Radio Onda d'Urto come autore e conduttore della trasmissione radiofonica DEFRAG. I suoi lavori sono stati esposti al MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma; al MAR – Museo d'arte della città di Ravenna; al festival di fumetto BilBOlbul a Bologna; in Francia al Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême. Ha preso parte a progetti collettivi di street art in Italia e nella città di Srebrenica in Bosnia.

Luigi Filippelli was born in Brescia in 1982, he is an editor, writer and cartoonist. In 2011 he founded the MalEdizioni publishing workshop with Nadia Bordonali, with whom he organizes the festivals "Tra le Nuvole" and "Microeditoria del fumetto". He is the author of the comics "Un corpo smembrato" (A dismembered body), drawn by Samuele Canestrari; "Stereolite", written and drawn with Chiara Abastanotti and "Cipolla" (Onion). He published stories, drawings and comics for: Abitare il deserto, Nuova Tèchne, STORMI, for Lahar Magazine, Zeus!, Alpinismo Molotov, TINALS and SW / ON (Lithuania). From 2016 to 2020, together with Marta Vitali, he collaborated with Radio Onda d'Urto as the author and host of the DEFRAG radio broadcast. His works have been exhibited at the MAXXI-National Museum of the 21st Century Arts in Rome; at MAR - Museum of art of the city of Ravenna; at the BilBOlbul comic festival in Bologna; in France at the "Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême". He took part in collective street art projects in Italy and in the city of Srebrenica in Bosnia.

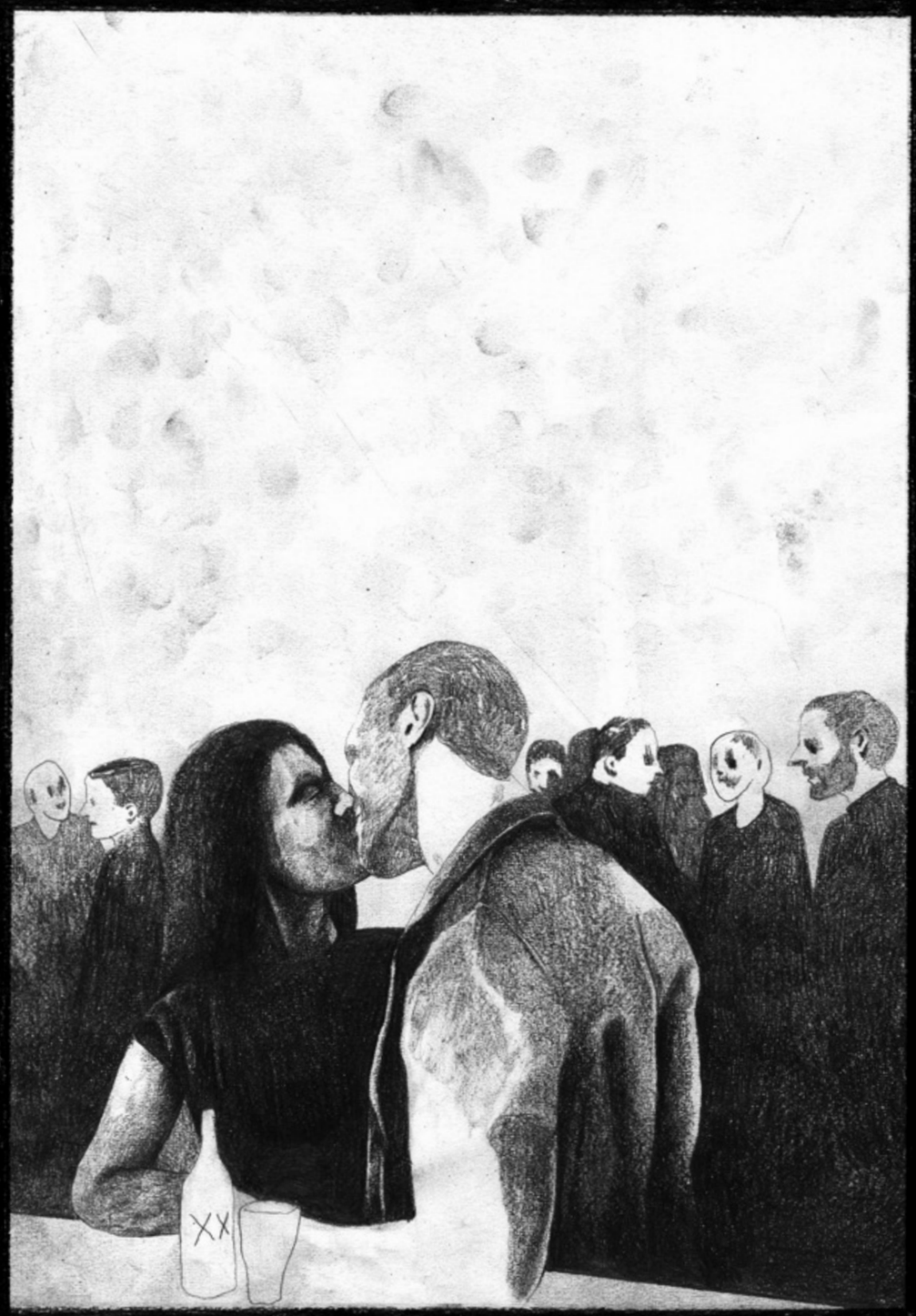
Hi dad / Oh, there is the mayor's daughter / Are they still calling you mayor?

What can we do about it ... Nowadays only the old comrades of the section call me that / Young people like you don't even know who I am / … And, are the Franchini's stones good? I recommended that they would treat you well/ Yes, they are fine and you worry too much...

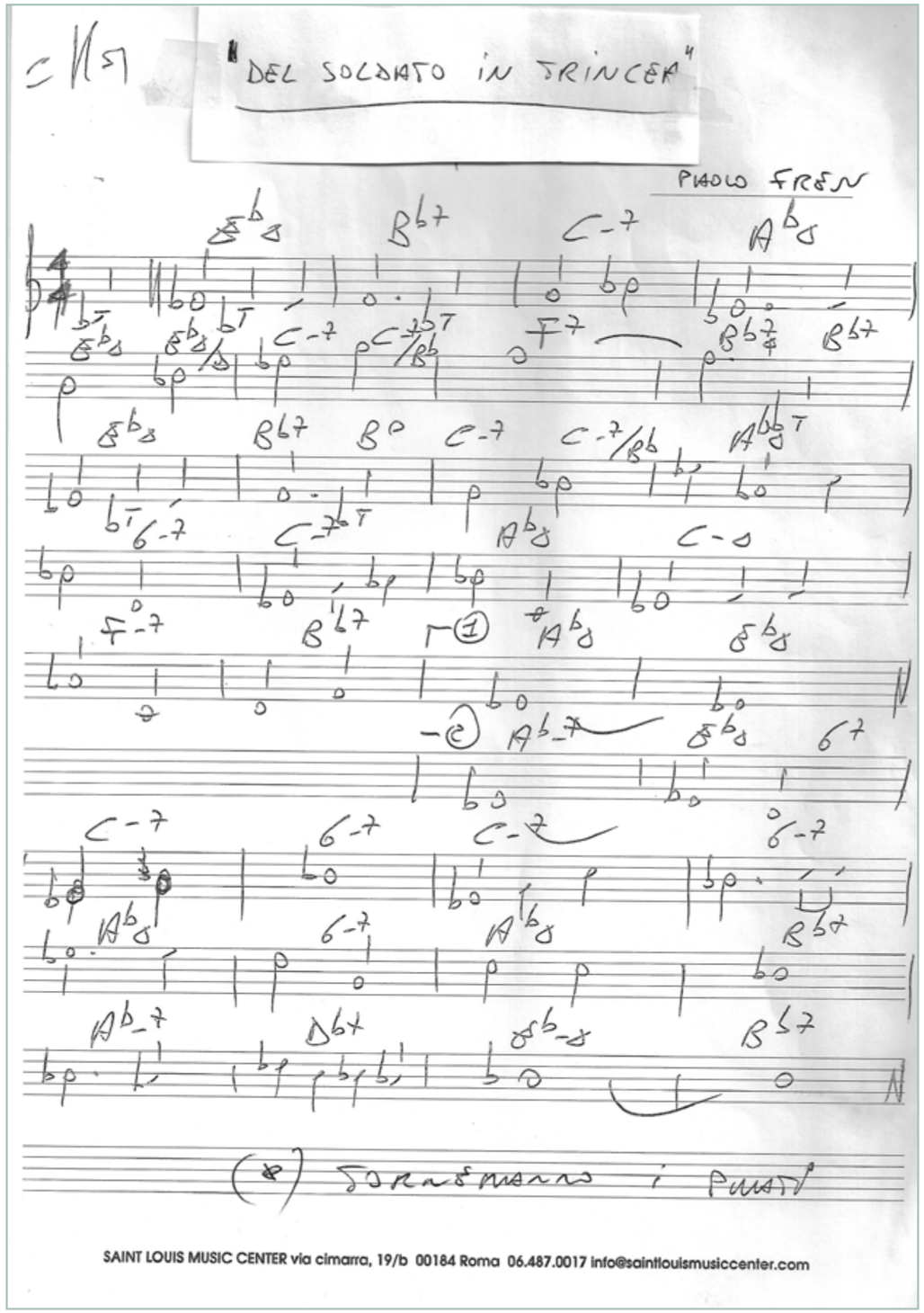
What are you doing here? Are you following me? Give me a lift / Put this on / So, are you coming to the concert tonight? / Put this on



So, are you coming to the concert tonight?


XX

PAOLO FRESU



«La prima volta che il Maestro Olmi mi contattò rimasi di sasso.
Avvenne molti anni fa e ancora mi trovavo nella mia casa sull'appennino tosco-emiliano.
Squillò il telefono e, alzando la cornetta, trovai dall'altra parte la voce del grande regista che mi chiedeva di registrare una versione speciale di *Non ti scordar di me* assieme alla fisarmonica di Antonello Salis.
Sarebbe stato un cammeo da inserire nella colonna sonora di Fabio Vacchi composta per il film *Centochiodi*. Era il 2007 e da allora le collaborazioni con Olmi sono state tante.
Nel 2014 ho composto le musiche del film *Torneranno i prati* sulla Grande Guerra. Un film silenzioso dove i miei pochi suoni dialogano con il rumore sordo del fronte.
Il tema principale, affidato al bandoneon di Daniele di Bonaventura, si intitola *Del soldato in trincea* e appare per la prima volta dopo dieci minuti di silenzio accompagnato dai crediti musicali. Un'attenzione rara quella di Ermanno che, fino alla fine della sua carriera, si è sempre dimostrato sensibile e attento a ciò che la macchina del cinema cela e a quella umanità che la fa lievitare.
Il brano che dà il titolo al film è stato invece completamente improvvisato in studio alla presenza di Ermanno. Mi consegnò dieci semplici parole sulle quali riflettere con una tromba, un bandoneon, una percussione e un flauto popolare.
Olmi ha raccontato il contemporaneo dell'uomo attraverso la poesia del reale».

Paolo Fresu

«The first time that Master Olmi contacted me I was stunned.
It happened many years ago and I was still in my home in the Tuscan-Emilian Apennines.
He rang the phone and, picking up the handset, I found the voice of the great director on the other side asking me to record a special version of *Non ti scordar di me* alongside Antonello Salis' accordion.
It would have been a cameo to be included in Fabio Vacchi's soundtrack composed for the film *Centochiodi*. It was 2007 and since then the collaborations with Olmi have been many.
In 2014 I composed the music for the film *Torneranno i prati*, about the Great War. A silent film where the few sounds I made, interact with the dull noise of the front.
The main theme, entrusted to Daniele di Bonaventura's bandoneon, is entitled *Del soldato in trincea* and appears for the first time after ten minutes of silence accompanied by musical credits.
A rare attention that of Ermanno who, until the end of his career, has proved to be sensitive and attentive to what goes beyond the mechanics of the cinema, namely the humanity that makes it rise.
The track that gives the title to the film was completely improvised in the studio in the presence of Ermanno. He handed me ten simple words to reflect upon with the accompaniment of a trumpet, a bandoneon, a percussion and a flute.
Olmi has narrated the contemporary of humans through the poetry of reality».

Paolo Fresu

Ph Roberto Cifarelli

Nel 1927 James Vincent Monaco, compositore italiano, scrisse la colonna sonora per Il Cantante di Jazz, il film che segnò la nascita del cinema sonoro. Da allora il Jazz, in tutte le sue forme, ha sempre camminato fianco a fianco con le immagini e di conseguenza con il cinema.
In Italia, se c'è un musicista che assieme a pochi altri riesce con naturalezza e sensibilità a dialogare con le immagini, quello è Paolo Fresu.
Un perfetto connubio tra immagine e suono è la colonna sonora improvvisata da Fresu per il film di Ermanno Olmi *torneranno i prati*, scritto così, in minuscolo, minimale come lo è il film, dove non ci sono né vincitori né vinti, non ci sono eroi o imprese memorabili, solo una vita fatta di attesa che sembra non aver mai fine.
Mi piace pensare a questa musica che apre e chiude il film come le due parti di uno stilizzato ma lucente uovo Fabergé che racchiude dentro di se e in contrasto con l'esterno, la fotografia di Fabio Olmi, dove la bellezza di una natura senza eguali si fonde con le trincee nebbiose, divise tutte uguali, ancora più anonimi di esse i soldati stanchi "consumati".
Paolo Fresu ci ha donato per questa edizione di Solstizi una copia manoscritta della melodia principale del film.

Massimo Valentini

In 1927 James Vincent Monaco, Italian composer, wrote the soundtrack for "Il Cantante di Jazz" (The Jazz singer), a movie that marked the birth of sound in cinema. Since then, Jazz, in all its forms, has always walked side by side with images and consequently with cinema.
In Italy, if there is a musician who, together with a few others, manages to communicate naturally and sensitively with images, it is Paolo Fresu. It is a perfect combination of image and sound, the improvised soundtrack by Fresu for the film by Ermanno Olmi *torneranno i prati* (The meadows will return), written in 'lower cases', minimal like the film, where there are neither winners nor losers, there is no hero or memorable feats, just a life of waiting that never seems to end.
I like to think of this music that opens and closes the film as the two parts of a stylized but shiny Fabergé egg containing within itself and in contrast with the outside, the photography of Fabio Olmi, where the beauty of an unparalleled nature, merges with the foggy trenches, equally divided and anonymous as much as the tired worn out soldiers.
Paolo Fresu has given us a handwritten copy of the main melody of the film for this edition of Solstizi.

Massimo Valentini

Ph Roberto Cifarelli

Ph Roberto Cifarelli

L'ENPA (Ente Nazionale Protezione Animali) coinvolge l'illustratrice **Claudia Piras**, Nina e Giuseppe Civati, e molti altri autori per raccontare e dare voce agli animali.
La raccolta si intitola *Letture d'affezione* e diventerà un libro edito da People.
Altre pubblicazioni recenti illustrate da Claudia Piras sono *Su Pisittu Efis (Edizioni della torre)*, *Il cinghialetto* di Grazia Deledda (Imago Multimedia), *Su le zampe!* (People), *Wie die Sterne an den Himmel kamen* (*Come le stelle sono venute in cielo),* uscito solo in Germania per Edizioni Hamouda. Quest'ultima pubblicazione è frutto di un lungo lavoro di ricerca da parte di autori e curatori, studiosi del dipartimento di scienze delle religioni all'università Ruhr di Bochum.

The ENPA (National Animal Protection Authority) asked the illustrators Claudia Piras, Nina and Giuseppe Civati, and many other authors to narrate and give voice to the animals.
The collection is entitled *"Letture d'affezione"* (Readings of affection) and will become a book published by People.
Other recent publications illustrated by Claudia Piras are *"Su Pisittu Efis"*
(About Pisittu Efis), *(Edizioni della torre)*, "*Il cinghialetto"* (The wild boar) by Grazia Deledda *(Imago Multimedia)*, *"Su le zampe!"* (Raise your paws!) *(People)*, *"Wie die Sterne an den Himmel kamen"* (How the stars came to the sky), released only in Germany by Edizioni Hamouda. The latest publication is the result of a long research work by authors and curators, all scholars of the department of religious sciences at the Ruhr University of Bochum.

È uscito lo scorso 14 Aprile l'ultimo lavoro di **Elisa Menini**, una storia dedicata alle donne della resistenza. *La Rosa armata*, con testi di Costanza Durante, è il primo numero di *Cosmica*, la collana comics di Minimum Fax.
Costanza Durante ed Elisa Menini raccontano la resistenza dal punto di vista delle donne che l'hanno combattuta, con un'intimità e una voglia di riscatto che ricordano più la Shoshanna di Tarantino e il Milton di Fenoglio che la paziente ragazza del partigiano Bube. Una storia di ieri che ha molto a che fare con l'oggi e che è un piccolo manifesto della lotta per la libertà.
Un momento fertile per la nostra disegnatrice che con *Nippon Monogatari* (Oblomov) si aggiudica il *Premio Micheluzzi* per il miglior disegno all'ultima edizione del *Comicon* di Napoli.

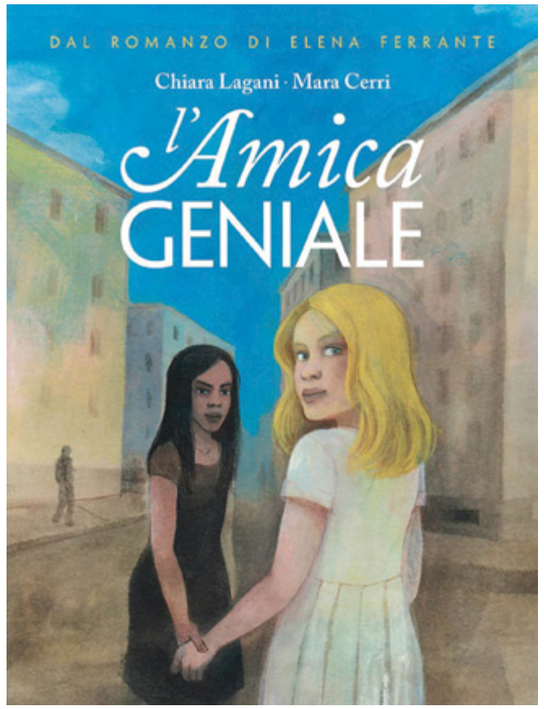
The latest work by Elisa Menini - a story dedicated to the women of the resistance - was released on April the 14th. "La Rosa armata" (The Armed Rose), with texts by Costanza Durante, is the first issue of *Cosmica*, the comics series by Minimum Fax.
Costanza Durante and Elisa Menini talk about the resistance from the point of view of the women who fought in it, with an intimacy and a desire for redemption that are more reminiscent of Tarantino's Shoshanna and of Milton, the character in Fenoglio's book "A private matter" rather than the patient girl of the partisan Bube (from the book *"La ragazza di Bube"* by Carlo Cassola). A story from the past that speaks to our time and that is a tiny manifesto of the struggle for freedom. A fertile moment for our cartoonist who, together with "*Nippon Monogatari"* (Oblomov), won the *Micheluzzi Prize* for best drawing at the latest edition of the *Comicon* in Naples.

A gennaio 2022 *A Forest to grow people* viene presentato come work in progress al teatro viennese Dschungel Wien. A marzo, **Luciana Bencivenga** ed Elda Gallo (ideatrice del progetto) intraprendono la prima residenza di ricerca nel luogo ispiratore del lavoro: Sadhana Forest (India). Il 15 Maggio si conclude la seconda residenza in Austria.
Nel frattempo lo spettacolo *Ocean* ha iniziato la sua tournée, con date in Slovenia, Croazia, Austria, Serbia.
L'autoproduzione del gioco *Memory illustrato*, in ristampa nel mese di aprile, verrà presentato durante l'estate 2022 in diverse città.

In January 2022 "*A Forest to grow people"* was presented as a work in progress at the Viennese theater Dschungel Wien. In March, Luciana Bencivenga and Elda Gallo (creators of the project) began their first research residency in the place where the work was inspired from: Sadhana Forest (India). The second residency in Austria ended on May 15th.
Meanwhile the show *"Ocean"* has started its tour, with dates in Slovenia, Croatia, Austria, Serbia.
The self-produced game *"Memory illustrato"* (Illustrated memory), reprinted in April, will be presented during the summer of 2022 in several cities.

È uscito nel mese di maggio il primo volume de *L'amica geniale* (Coconino Press), graphic novel tratta del celebre romanzo di Elena Ferrante, disegnata da **Mara Cerri** e sceneggiata da Chiara Lagani (Fanny & Alexander).
Con *Il Segreto* Mara Cerri e Nadia Terranova si aggiudicano il prestigioso Premio Andersen. Il libro è un'opera dove testo e immagini si fondono felicemente, restituendo il senso di spaesamento della protagonista.

The first volume of *"L'amica Geniale"* (Coconino Press) was released in May, a graphic novel based on the famous novel "My brilliant Friend" by Elena Ferrante, drawn by Mara Cerri and scripted by Chiara Lagani (Fanny & Alexander).
With *"Il Segreto"* (The secret) Mara Cerri and Nadia Terranova won the prestigious Andersen Prize. The book is a work where text and images happily blend, conveying the sense of the protagonist's disorientation.



«Volevo trovare qualcosa ad effetto, ma quello che sento è il disordine e il disordine è nella mia testa».
Con queste parole **Guido Brualdi** presenta il suo ultimo disco: *Disordine*.
Otto canzoni scritte tra 2021 e 2022: «Ho creato queste canzoni nella mia camera, nella mia testa, la mia stanza in disordine, e ogni foglio che raccoglievo per terra lasciato in un angolo, che stiracchiavo e sul quale scrivevo, è diventato una canzone».
Nell'artwork il personaggio principale è una trasfigurazione di qualcosa di divino. Mentre tutto crolla, lui si è spogliato di un peso, e può finalmente fluttuare nello spazio e nel tempo.
Disordine è stato registrato a Pesaro, in camera di Guido. Master di Filippo Strang nel suo Vdds Recording Studio. Il disco è disponi-

bile su tutte le piattaforme digitali e in formato fisico. Per info e news scrivere a guidobrualdi@gmail.com o su instagram a @guidobrualdi.

"I wanted to find something to generate an effect, but what I feel is the disorder and the disorder is in my head."
With these words Guido Brualdi presents his latest album: *"Disordine"* (In Disorder).
Eight songs written between 2021 and 2022: "I created these songs in my room, in my head, my messy room, and for every sheet I picked up from the floor - left in a corner - I flattened it and wrote on it, transforming it into a song ".
In the artwork, the main character is a transfiguration of something divine. As everything collapses, he sheds a burden and can finally float in space and time.
Disorder was recorded in Pesaro, in Guido's room. Master is by Filippo Strang in his Vdds Recording Studio. The album is available on all digital platforms and in physical format also. For info and news, write to guidobrualdi@gmail.com or on Instagram to @guidobrualdi.

Il 7 luglio presso la Marina di Porto San Giorgio, all'interno del festival Salpamenti, verrà presentato l'ultimo libro illustrato di **Luca Caimmi**, *Maestri d'ascia* (Boite edizioni, Milano).
Il libro è frutto della residenza artistica che Luca ha svolto nel mese di ottobre 2021 nello spazio l'Approdo di Porto san Giorgio, per studiare e interpretare le tradizioni della marineria e della pesca locali e in generale dell'Adriatico. Una ricerca sul patrimonio immateriale legato alla civiltà marinara di pescatori e viaggiatori in luoghi ricchi di storia.
Il progetto è a cura dell'associazione Karussel.

On July the 7th at the Marina of Porto San Giorgio, within the *Salpamenti festival*, the latest illustrated book by Luca Caimmi, "*Maestri d'ascia"* (Shipwrights) (Boite edizioni, Milan), will be presented to the public.
The book is the result of the artistic residency that Luca carried out in October 2021 in the space *l'Approdo di Porto San Giorgio,* to study and interpret the traditions of the local navy and fishing and that of the Adriatic in general. A research on the intangible heritage linked to the seafaring civilization of fishermen and travelers in those historically rich locations.
The project is curated by the *Karussel* association.

Alessia Angelini, laureatasi in *Illustrazione e animazione* nel 2020 presso la Kingston School of Art di Londra, ha finalmente potuto prendere parte alla sua cerimonia di laurea triennale presso il Twickenham Stadium di Londra lo scorso 19 Maggio. La cerimonia era stata rimandata da due anni a questa parte causa covid. Alessia Angelini dopo essersi laureata a pieni voti a Londra sta attualmente frequentando il corso magistrale di *Illustrazione* presso l'ISIA di Urbino dove continua le sue sperimentazioni e ricerche visive.

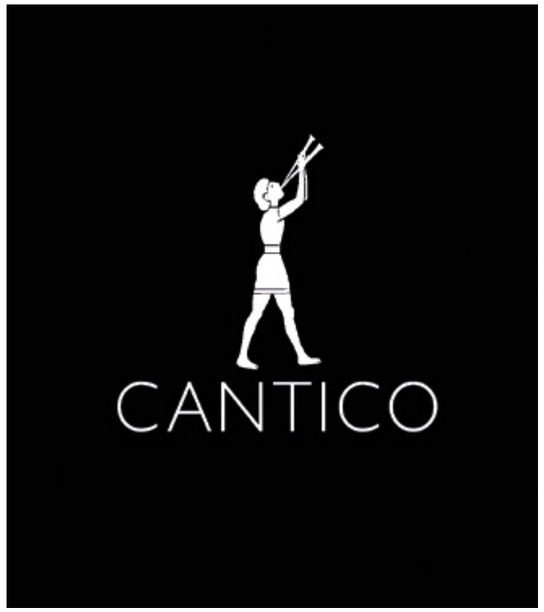
Alessia Angelini, who graduated in Illustration and Animation in 2020 from the Kingston School of Art in London, was finally able to take part in the graduation ceremony at the Twickenham Stadium, London, on May 19th. The ceremony had been postponed for two years due to covid. Alessia Angelini, after graduating with full marks in London, is currently attending the master course in Illustration at the ISIA (Urbino) where she is continuing her experimentation and visual research.

Simona Bursi sta lavorando come animatrice 2D (utilizzando il programma *tv paint animation*) a *Linda veut du poulet!*, un lungometraggio d'animazione di Chiara Malta e Sébastien Laudenbach, prodotto da Dolce Vita Films e Miyu Productions.

Simona Bursi is working as a 2D animator (using the TV paint animation software) on "*Linda veut du poulet !"*, an animated feature film by Chiara Malta and Sébastien Laudenbach, produced by Dolce Vita Films and Miyu Productions.

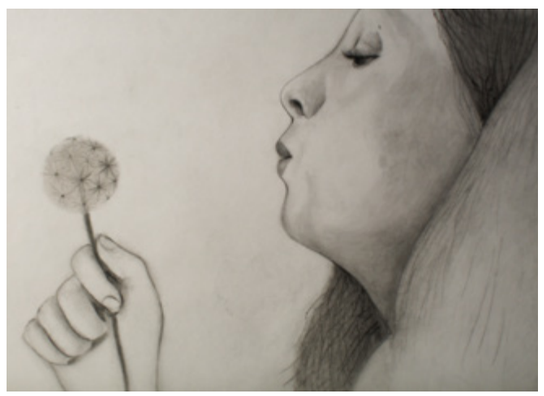
Stoicheia di **Massimo Saverio Maida** è stato proiettato a Parigi al Cinema Christine 21 nell'ambito del *Désencadré Film Festival*.
L'evento è stato organizzato da Valentina Stoppani, Fuorinorma, IESA-Institut d'études supérieures des arts per la *Paris School of Business.*
Massimo Saverio Maida è stato invitato a partecipare a una trilogia di mostre collettive curate da Rodolfo Gasparelli della galleria Gasparelli Arte Contemporanea di Fano. Per la prima esposizione è richiesta un'opera originale sul tema *Bene Dicendi Scientia*.
L'artista ha dichiarato: «La collaborazione con la galleria Gasparelli mi ha portato a ideare un progetto a cui ho dato il nome *Cantico*. Si occuperà di sviluppare comunicazione e strategia creativa per eventi e progetti d'arte».

"Stoicheia" by Massimo Saverio Maida was screened in Paris at the Cinema Christine 21 as part of the *Désencadré Film Festival*.
The event was organized by Valentina Stoppani, Fuorinorma, IESA-Institut d'études supérieures des arts for the Paris School of Business.
Massimo Saverio Maida has been invited to participate in three collective exhibitions curated by Rodolfo Gasparelli of the Gasparelli Contemporary Art gallery in Fano. For the first exhibition an original work on the theme "*Bene Dicendi Scientia"* is required.
The artist said: "The collaboration with the Gasparelli gallery led me to design a project which I entitled "*Cantico"* (Canticle). He will take care of developing communication and creative strategy for events and art projects ".



L'animazione *Mayday! Mayday!* di **Anna Rita Baldarelli** è stata selezionata al Festival del Cinema di Cefalù edizione 2022. Il Festival curato da Mario Macaluso, Daniela Guercio e Giacomo Sapienza, si terrà nei mesi di luglio/agosto nella splendida città siciliana.
La giuria ha già premiato il film di Anna Rita Baldarelli con una menzione speciale.

The animation *"Mayday! Mayday!"* by Anna Rita Baldarelli was selected at the *Cefalù Film Festival*, 2022 edition. The Festival curated by Mario Macaluso, Daniela Guercio and Giacomo Sapienza, will be held in the months of July / August in the stunning Sicilian town.
The jury has already awarded Anna Rita Baldarelli's film with a special mention.



IL SELFIE DELL'ANIMATORE
THE ANIMATOR'S SELFIE

Julia Gromskaya

Julia Gromskaya, cittadina italiana di origine russa, è nata a Kharkov (Unione Sovietica) nel 1980. Dopo il diploma in Filologia, frequenta il Liceo Artistico.
Nel 2006 si trasferisce in Italia dove comincia a lavorare come animatrice e illustratrice.
Le animazioni di Julia Gromskaya sono state selezionate nei Festival di 52 Paesi del Mondo: Albania, Argentina, Armenia, Australia, Austria, Bielorussia, Bosnia - Erzegovina, Brasile, Bulgaria, Canada, Cipro, Colombia, Ecuador, Francia, Georgia, Germania, Giappone, Grecia, India, Inghilterra, Iran, Israele, Italia, Kazakistan, Kosovo, Lituania, Macedonia, Marocco, Messico, Olanda, Pakistan, Perù, Polonia, Portogallo, Repubblica Ceca, Romania, Russia, Senegal, Serbia, Siria, Slovacchia, Slovenia, Spagna, Stati Uniti d'America, Svezia, Svizzera, Taiwan, Trinidad and Tobago, Turchia, Ucraina, Ungheria, Uruguay.
Mostre personali
2015: Avellino (Laceno d'oro); 2013: Salerno (Comicon-Cartoona), Lecco (Cinema italiano oggi), Treviso (Il cinema d'animazione), Milano (Cartoomics); 2012: Venezia (Anymation), Milano (Santeria), Ravenna (Mosaico d'Europa Film Festival)
2014: Pesaro (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema)
Mostre collettive
2014: Fermo (L'anello debole); 2013: San Benedetto del Tronto (Sogni loro), Bergamo (AniMARE il cinema - Il cinema d'animazione al femminile)

Filmografia
L'anima mavì (4', Italy 2009); *Il sogno di Giada* (2', Italy 2010)
Le musiche e le Ali (30", Italy 2011); *Fiumana* (5'30", Italy 2012)
Inverno e ramarro (3'30", Italy 2013)

Julia Gromskaya, was born in Kharkov (Soviet Union).
After graduating in Philology, attended the Art School of her town, she later moved to Italy where she began working as an animator and illustrator.
She realized six short animated films that have been selected in 52 Countries of 5 Continents and have received 52 awards: Albania, Argentina, Armenia, Australia, Austria, Belarus, Bosnia - Herzegovina, Brazil, Bulgaria, Canada, Colombia, Cyprus, Czech Republic, Ecuador, England, France, Georgia, Germany, Greece, Holland, Hungary, India, Iran, Israel, Italy, Japan, Kazakistan, Kosovo, Lithuania, Macedonia, Mexico, Morocco, Pakistan, Perou, Poland, Portugal, Romania, Russia, Senegal, Serbia, Siria, Slovak Republic, Slovenia, Spain, The United States of America, Sweden, Switzerland, Taiwan, Trinidad and Tobago, Turkey, Ukraine, Uruguay.
Retrospectives
2015: Avellino (Laceno d'oro); 2013: Salerno (Comicon-Cartoona), Lecco (Cinema italiano oggi), Treviso (Il cinema d'animazione), Milano (Cartoomics); 2012: Venezia (Anymation), Milano (Santeria), Ravenna (Mosaico d'Europa Film Festival)
2014: Pesaro (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema)
Collective exhibitions
2019: Fano (Le forme della dea); 2014: Fermo (L'anello debole); 2013: San Benedetto del Tronto (Sogni loro), Bergamo (AniMARE il cinema - Il cinema d'animazione al femminile)

Filmography
L'anima mavì (4', Italy 2009); *Il sogno di Giada* (2', Italy 2010)
Le musiche e le Ali (30", Italy 2011); *Fiumana* (5'30", Italy 2012)
Inverno e ramarro (3'30", Italy 2013)

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

Collaborazione / Support
PROVINCIA DI PESARO E URBINO
COMUNE DI APECCHIO
COMUNE DI CANTIANO
COMUNE DI SERRA SANT'ABBONDIO
COMUNE DI URBANIA

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

CI RIVEDREMO IL 21 DICEMBRE
WE WILL SEE YOU ON DECEMBER 21