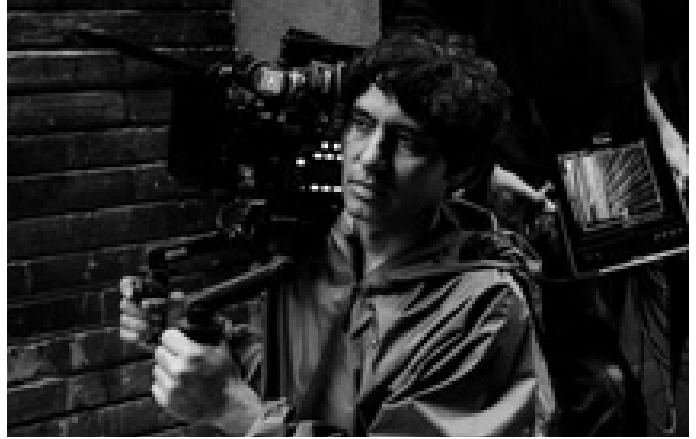


Atelier Pietro Marcello

Pietro Marcello

A biography



Fr Pietro Marcello est né à Caserte en Campanie en 1976. Il étudie d'abord la peinture à l'Académie des beaux-arts de Naples. Autodidacte, il fait ses premières armes dans le cadre de « vidéos participatives » tournées dans les prisons où il enseigne. De 1998 à 2003, il programme les rendez-vous cinématographiques Cine-damm à Montesanto, dont il est l'un des membres fondateurs. C'est dans ce contexte qu'il réalise ses premiers courts métrages *Carta* et *Scampia* (2003). En 2004, il achève *Il cantiere*, un documentaire qui remporte le Prix Libero Bizzarri.

Son premier long métrage, *Il passaggio della linea* (2007) remporte de nombreuses distinctions. Mais c'est en 2009 avec *La bocca del lupo* primé à la Berlinale qu'il obtient la reconnaissance internationale. En 2011, il rend hommage à Péléchian dans *Il silenzio di Pelesjan*, tandis que *Bella e perduta* (2015) sélectionné à Locarno et Grand prix du jury à la Roche-sur-Yon, le fera connaître d'un plus large public. En 2019, *Martin Eden* est présenté à la Mostra de Venise et rencontre un très grand succès critique. Le film incarne par ailleurs un passage de l'œuvre de Marcello à la fiction, tout en maintenant un lien très fort avec le documentaire. Son nouvel opus *Per Lucio* a été présenté à la Berlinale 2021.

De Pietro Marcello wurde 1976 in Caserte in Kampanien geboren. Zunächst studierte er Malerei an der Akademie der Schönen Künste von Neapel. Seine ersten Spuren verdiente sich der Autodidakt im Rahmen von Filmworkshops, die in den Gefängnissen organisiert wurden, in denen er als Lehrer tätig war. Von 1998 bis 2003 programmierte er die Saison des Festivals Cinedamm in Montesanto, das er mitbegründete. In diesem Zusammenhang entstanden seine ersten Kurzfilme *Carta* und *Scampia* (2003). 2004 stellte er den Dokumentarfilm *Il cantiere* fertig, der mit dem Preis Libero Bizzarri ausgezeichnet wurde.

Sein erster Langfilm *Il passaggio della linea* (2007) erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Der internationale Durchbruch gelang ihm schliesslich 2009 mit *La bocca del lupo*, der auf der Berlinale prämiert wurde. 2011 würdigte er in *Il silenzio di Pelesjan* den armenischen Filmemacher Peleschjan. Das in Locarno selektionierte und in Roche-sur-Yon mit dem Jurypreis ausgezeichnete Werk *Bella e perduta* (2015) machte ihn einem breiteren Publikum bekannt. *Martin Eden* (2019) feierte Premiere an der Mostra in Venedig und wurde von der Kritik hochgelobt. Der Film gilt als Pietro Marcello's Sprung in die Fiktion, dem Dokumentarfilm bleibt er jedoch eng verbunden. Sein neues Werk *Per Lucio* wurde bei der Berlinale 2021 vorgestellt.

En Pietro Marcello was born in Caserta in Campania in 1976. He began by studying painting at the Naples Academy of Fine Arts. Self-taught, he cut his teeth during film workshops organised in the prisons where he was teaching. From 1998 to 2003, he programmed the Cinedamm film events, in the Montesanto district, of which he was one of the founding members. It was in this context that he directed his first short films *Carta* and *Scampia* (2003). In 2004, he completed *Il cantiere*, a documentary that won the Libero Bizzarri Prize.

His first feature length film, *Il passaggio della linea* (2007), won many accolades. But it was in 2009 with *La bocca del lupo*, which won awards at the Berlinale, that he gained international recognition. In 2011, he paid tribute to Peleshian in *Il silenzio di Pelesjan*. *Bella e perduta* (2015), in selection at Locarno and Grand prix du Jury at La Roche-sur-Yon, brought him a wider audience. In 2019, *Martin Eden* premiered at the Mostra in Venice and was widely acclaimed by the press. The film marks Pietro Marcello's move towards fiction while keeping a very strong link with the documentary genre. His new opus *Per Lucio* was presented at the 2021 Berlinale.

Filmography

2016	Ossezione
2015	Lost and Beautiful
2014	9x10 Novanta, (segment L'umile Italia),
2013	Venice 70, Future Reloaded, (segment Pietro Marcello)
2011	Marco Bellocchio, Venezia
2011	The Silence of Pelesjan
2010	Napoli 24, (segment Rettifilo)
2009	The Mouth of the Wolf
2007	Crossing the Line
2005	La baracca
2004	Il cantiere
2003	Scampia
2003	Carta

Pietro Marcello, ein neosurrealistischer Filmmacher

Bertrand Bacqué
HES Associate Lecturer,
HEAD – Genève

De Rechts der misstrauische, markante Enzo, ein schöner, mehrfach straffällig gewordener Mann um die Fünfzig. Links die leutselige transsexuelle Mary, eine ehemalige Drogenabhängige mit rauer Stimme, die immer wieder ihre Perücke zurechtrückt. Sie erzählt von ihrem Kennenlernen im Gefängnis, der Art, wie er sich um sie gekümmert hat, wie sie sich verliebt haben. Dann das lange Warten auf die Entlassung, die wie einst Liebesbriefe ausgetauschten Audiokassetten. Was an der langen Sequenz, in der die Protagonisten von *La bocca del lupo* (2009) aus ihrem Leben erzählen, noch ins Auge sticht, ist die sorgfältige Auswahl von Kulisse und Beleuchtung. Pietro Marcello bedient sich eines Halbdunkels, das unweigerlich an Gemälde Caravaggios oder aus Nordeuropa denken lässt. Denn Marcellos Blick ist vor allem der eines Malers: «*Mein Wunschberuf war eigentlich die Malerei, ich war aber nicht gut genug. Das Kino war eine willkommene Alternative. Alle grossen Autoren der Vergangenheit zehrten von der Bildkomposition. Heute soll Kino angeblich nur eine Frage der Technologie sein, dabei ist die Komposition die Grundlage von allem*», erklärte er in der französischen Tageszeitung *Libération*¹. Filmkunst-Lektion Nummer eins.

Aber Pietro Marcello entstammt auch einer langen dokumentarischen Tradition, die mit dem Neorealismus begann. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb Alberto Lattuada in *Film d'oggi*: «*Wir tragen Lumpen? Zeigen wir unsere Lumpen. Wir sind besiegt? Schauen wir uns unsere Katastrophen an. Wir haben sie der Mafia zu verdanken? Der heuchlerischen Frömmerei? Dem Konformismus? Der Verantwortungslosigkeit? Dem kaputten Bildungswesen? Bezahlen wir alle unsere Schulden mit wild entschlossener Ehrlichkeit und die Welt wird sich bewegt an diesem grossen Kampf mit der Wahrheit beteiligen (...). Nichts könnte die Fundamente einer Nation besser offenbaren als das Kino*».² Einige Jahre später sagte Roberto Rossellini unter Bezugnahme auf Rom, offene Stadt: «*Ohne Mystifizierung hinsehen, versuchen, so ehrlich wie möglich ein Porträt von uns, von uns damals, zu zeichnen. [Es war] genau deshalb didaktisch, weil meine Bemühungen ... zum Ziel hatten, ein Verständnis von Ereignissen zu erlangen, in die ich hineingezogen worden war, die mich erschütterten hatten. (...) das andere Ziel war, die Branchenstrukturen dieser Jahre aufzubrechen, fähig zu sein, die Freiheit zu erobern, bedingungslos experimentieren zu können. Sobald diese beiden Ziele erreicht sind, stellt man fest, dass sich die Stilfrage von alleine gelöst hat...*»³

Als Reaktion auf die «Telefoni Bianchi» genannten romantischen Zuckerguss-Komödien der Vorkriegsjahre ging der Neorealismus auf die Strasse, verwendete Laienschau spieler und eine fast dokumentarische Ästhetik. Die Herausforderung war zugleich sozialer, politischer und ästhetischer Art. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Seta, Vittorio De Sica waren die grossen Vertreter dieses Genres. Das Interesse der Verfechter des italienischen Neorealismus gilt Arbeitern, Rentnern, Fischern im Süden des Landes, Bäuerinnen aus der padanischen Ebene, Prostituierten ... Den jungen FilmmacherInnen, die ihnen nachfolgten, fehlte jedoch das berufliche Netzwerk, das in den Berlusconi-Jahren auseinandergebrochen war. Wie Rasmi Jacopo anmerkt, haben wir es nun eher mit einem «*Archipel junger FilmmacherInnen*» zu tun⁴. Darunter Alessandro Comodin, Leonardo Di Costanzo, Michelangelo Frammartino, Gianfranco Rosi, Stefano Savona und auch Pietro Marcello. Was sie verbindet, ist das unbändige Streben nach Unabhängigkeit, das gleiche Misstrauen gegenüber den Massenmedien und das gleiche Interesse am mit Fiktion gemischten Dokumentarfilm.

Sie leben und arbeiten in Neapel, Palermo oder New York und haben eigene Produktionsweisen entwickelt, um sich von den tonangebenden Finanzierungsmodellen, aber auch von den konventionellen Genres zu lösen. «*Meine Auffassung von Kino hat immer gegen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion aufbegehrt*», betont Pietro Marcello, «*und häufig die der Entstehung von Dokumentarfilmen und Spielfilmen innewohnende Produktionsmethoden in Frage gestellt. (...) Deshalb habe ich 2009 eine Produktionsfirma mit dem Namen Avventurosa mitgegründet, was «abenteuerlustig», aber auch «waghalsig» oder «versiert» bedeuten kann. Wir strebten nach einem Autorenkino, das in seiner Sicht der Dinge poetisch und in seinem Produktionsprozess handwerklich ist. Beim Experimentieren mit neuen Formen des Erzählens und verschiedenen Arten der Inszenierung mischen wir oft Materialien unterschiedlicher Herkunft: gefundene, fiktive und reale*».⁵ Die Freiheit als Autor und Produzent erweist sich als nicht ganz unproblematisch, etwa bei der Produktion des in Super 16 gedrehten Spielfilms *Martin Eden*, seinem bisher ambitioniertesten Filmprojekt.

Was das Werk von Pietro Marcello aber mit Abstand am besten charakterisiert und ihn den Neorealisten nähert, ist sein unermüdliches Interesse an den Abgehängten, den Deklassierten der italienischen Gesellschaft. «Seit meinem allerersten Film *Il passaggio della linea – ein Dokumentarfilm über Nachtzüge in Italien – konzentriere ich meine kreative Herangehensweise auf das Leben der Ärmsten und Unterdrückten*».⁶ Ihn fasziniert das Italien der Armen, der von der Gesellschaft Vergessenen, der ImmigrantInnen. Das gleiche Interesse dringt in *La bocca del lupo* über das Porträt des Mehrfachstraftäters Enzo und Mary, der Transsexuellen, durch, aber auch in seinen Bildern des anrühigen und dunklen Genua der Matrosen, der Vorbestraften ... Hier und da kommt eine Form von politischer und menschlicher Weisheit zum Vorschein, die die dominierende bürgerliche Moral herausfordert, wie bei Arturo Nicolodi in *Il passaggio* oder bei Enzo und Mary.

Noch eindrucksvoller ist dies in dem Film *Bella e perduta* zu sehen, der auch eine Hommage an Tommaso Cestone ist, den unwissenden, aber unermüdlichen Hirten, der den Palazzo Carditello bewacht. Man kommt nicht umhin, an den von Jacques Rancière bewunderten Schreiner und Philosophen Gabriel Guany zu denken⁷. Aber der Absturz kann sich als brutal erweisen. Tod für Tommaso Cestone, auch wenn sein Kampf, die Rettung des Palazzo Carditello, ihn überleben wird, oder Verzweiflung für Martin Eden, Jack Londons Doppelgänger im Sinne Nietzsches, dessen sozialer Aufstieg in Verdruss, Revolte und Selbstmord endet. Auffällig ist auch – und darin schliesst sich Pietro Marcello dem Michelangelo Frammartino von *Quattro Volte* (2011) an – die Gleichbehandlung von Tier und Mensch. Sarchiapone, der Büffel aus *Bella e perduta*, hat ein Bewusstsein. Die Erzählung wird von seiner inneren Stimme und seiner Wahrnehmung auf bewundernswerte Weise getragen.

Denn zu dem in der Realität verwurzelten Kino von Pietro Marcello gehören auch Mythos und Vorstellungswelt, wie einst im «Cinéma Vérité» von Jean Rouch oder heute in den Filmen Pedro Costas. Und tatsächlich betont er gern, dass man «Realist sein kann und das Medium Kino zugleich auf anti-naturalistische oder gar surrealistische Weise verwenden kann. Fakt ist, dass Träume und Märchen die Wahrheit sagen, auch wenn sie der Fantasie entsprungen sind. Gleichermassen gibt das Doku-Kino keine Antworten: Es stellt Fragen und lässt viel Raum für unsere Fantasie».⁸ So beginnt *La bocca del lupo* mit einer indirekten Anspielung auf die Odyssee oder die Aeneis mit ihrem Volk der Seefahrer und Abenteurer. Auch *Bella e perduta* ist in eine traumähnliche Atmosphäre getaucht, bevölkert von Hasen, diesen dem Vesuv entstiegene Psychopompen, die die mehrere tausend Jahre alte Verbindung zwischen Lebenden und Toten, Tieren und Menschen darstellen. Denn der Mythos umschliesst auch das Reale und enthält seinen Teil Wahrheit. Hier ist eine weitere Form der emanzipierenden Gleichbehandlung der filmischen Genres festzustellen.

Im Werk Pietro Marcellos ergibt die klassische Unterteilung in Dokumentarfilm und Fiktion keinen Sinn. Denn wo seine «Dokumentarfilme», wie bereits erwähnt, von Fiktionen im Embryonalstadium durchzogen sind, ist *Martin Eden*, seine bislang einzige «Fiktion», von dokumentarischen Bildern gesäumt. Dies scheint bereits in den ersten Szenen von *La bocca del lupo* durch, in denen man Enzo sieht, der in einer Überlagerung der Zeiten über seine Entlassung aus dem Gefängnis spricht, während der Film stellenweise Nuancen eines Krimis aufweist, die – einschliesslich der Art, Archivbilder einzubeziehen – auch Cassavetes nicht missfallen hätte. An dieser Stelle ist es nicht notwendig, auf *Bella e perduta* einzugehen, der in einem einzigartigen Rundumschlag grosszügig Mythos, Fabel, Fiktion und «Direct Cinema» miteinander verflucht. *Martin Eden* wiederum, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Jack London und aus dem Amerika des 19. Jahrhunderts in das Italien des 20. Jahrhunderts verpflanzt, wimmelt nur so vor Dokumentarbildern aus Genua oder Neapel, des italienischen Anarchisten Enrico Malatesta und vermutlich fiktiven Archivbildern. Tatsächlich vermischt *Martin Eden* die Epochen, um uns ein 20. Jahrhundert vor Augen zu führen, das zwischen legitimen Forderungen und schädlichen Ideologien auf Abwege geraten ist. Auch hier drängt sich eine Art von Gleichbehandlung des Materials und der Epochen auf.

Daher auch die zentrale Bedeutung der Montage im Kino von Pietro Marcello und sein lebhaftes Interesse an Artawasd Peleschjan, dem Meister der «Fernmontage», vor dem er sich mit *Il silenzio di Pelešjan* verneigt. «Filme zu machen ist für mich in gewisser Weise ein Versuch, die Vergangenheit wiederzuerlangen. Das ist wie eine Partitur, die ich erst im Nachhinein, während der Montage, angetrieben von der freien visuellen und poetischen Assoziation, zu komponieren lerne. Für mich stellt die Montage den Zugang zur Realität dar».⁹ Im Kino von Pietro Marcello ist man im Sinne von Griffith in *Intolerance* mit einer regelrechten Montage der Zeiten konfrontiert. Tatsächlich sind seine Bilder – ebenso wie die von Walter Benjamin in *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* erwähnten «dialektischen Bilder» – auf einer Zeitebene angeordnet. Hier begegnen sich das Einst und das Jetzt.¹⁰ Gestern ist auch heute.



Bella e perduta

Was Pietro Marcello in seinem Werk auf einzigartige Weise entstehen lässt, ist eine Poetik und eine Politik. Eine Politik der Ästhetik, würde Jacques Rancière hier anmerken. Pietro Marcello fügt hinzu: «In meinen Augen ist das Kino nicht dann *«real»*, wenn sein Stil realistisch ist, sondern vielmehr dann, wenn es in der Lage ist, es über den Umweg der Kultur mit den jeweils drängendsten sozialen Problemen, etwa *Klassenkampf, aufzunehmen*».¹¹ Über seine – angesichts der von ihm vertretenen buchstäblich materialistischen Ästhetik – in keiner Weise abstrakten formalen Spiele bietet der neapolitanische Filmmacher eine dokumentarische Ästhetik an, die ein Fragezeichen hinter die grossen politischen und sozialen Schwerpunkte des 20. und 21. Jahrhunderts setzt.

1 Pietro Marcello, «Les Européens n'ont plus grand-chose à raconter» in *Libération*, 31. Mai 2016.

2 Alberto Lattuada, «Paghiamo i nostri debiti» in *Film d'oggi*, Nr°4, Juni 1945.

3 Zitiert von Hélène Frappat in *Roberto Rossellini, Le Monde / Cahiers du cinéma*, 2007, S. 28-29.

4 «L'archipel du nouveau documentaire italien. L'exemple de Michelangelo Frammartino» in *Multitudes*, Winter 2015.

5 «Il cinema della memoria» in *Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position*, Andréa Picard (Leitung), Post-éditions / Cinéma du Réel, 2018, S. 211-212.

6 *ebd.*

7 Er ist eine jener zentralen Figuren der Emanzipation, der Politik der Ästhetik, die Jacques Rancière in seinem Werk verteidigt: Gabriel Gauny, *Le philosophe plébéien, textes présentés par Jacques Rancière*, La Fabrique, 2017.

8 «Il cinema della memoria», S. 209.

9 *ebd.*

10 Siehe Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. Das Passagen-Werk*. Les Éditions du Cerf, 2009, Seiten 479-480.

11 «Il cinema della memoria», S. 209.

«Das Kino muss das Auge erfüllen»

Ein Interview mit Pietro Marcello von Alessandro Beretta geführt

De Ihre Ausbildung als Filmemacher war autodidaktisch, und Sie wollten eigentlich Maler werden. Können Sie uns erzählen, wie Sie dann zur Regie gekommen sind?

Ich war fest entschlossen, Maler zu werden, habe aber die Akademie der Schönen Künste in Neapel für das Kino aufgegeben, was – wie für viele Regisseure – ein Ausweg war. So absurd es klingt, aber oft geht man von anderen Dingen aus, bis man zum Kino kommt. Von klein an war ich vom Kino fasziniert: Der erste Film, an den ich mich erinnere, war *Mein Onkel* von Jacques Tati, der zweite *Atalante* von Jean Vigo. Dann habe ich im Cineforum gelernt, während ich mir die Filme anderer anschaute. Die Analyse von Filmen ist eine gute Schule. Später war das Studium in Kunstgeschichte wichtig, denn das Kino ist eine Form und hat als solche immer eine Beziehung zur Malerei gehabt. Die erste Annäherung an das Kino erfolgte schließlich mit Dokumentarfilmen und auch Radio-Dokus. Die Instrumente für den Start waren die Kunstgeschichte, ein bisschen Bewusstsein für das Projekt und ein wenig Kultur. Ich habe vor Ort gelernt, wie man Filme macht: Als ich das erste Mal drehte, hatte ich den Verschluss auf 5000 eingestellt. Ich wusste nicht, dass ich ihn auf 50 oder 60 stellen musste. Wie immer habe ich die Handbücher erst im Nachhinein gelesen und packe erst die Dinge an, bevor ich sie vertiefe.

Für die Aufnahmen Ihrer ersten Szenen sind die Jahre, die Sie im DAMM, dem autonomen Sozialzentrum von Montesanto in Neapel verbracht haben, ausschlaggebend. Dort haben Sie auch den heutigen Drehbuchautor Maurizio Braucci kennengelernt, mit dem Sie an vielen Ihrer Projekte gearbeitet haben. Wie hat Sie diese Zeit geprägt?

Es war eine außergewöhnliche, manchmal anstrengende Reise und eine großartige Schule: Es gab Utopie, ethische Freiwilligenarbeit und es gab Menschen, die einem Dinge beibrachten und wie man sich um andere kümmert. Das DAMM hat mich gelehrt, unter Menschen zu sein. Bei *Il cantiere* war ich 23 Jahre alt, und Maurizio Braucci hatte ein Ehrendarlehen aufgenommen, um Kameras zu kaufen, von denen wir nicht wussten, wie sie zu bedienen waren. Wir haben sie aufgestellt und es gelernt. Bis ich mit *La bocca del lupo* im Alter von 33 Jahren einige der produktiven und kommerziellen Aspekte von Filmen entdeckte, war das Filmemachen für mich reine Autarkie. Wenn man jung ist, besitzt man natürlich Ausdauer und keine Erfahrung, wenn man dann erwachsen wird, hat man mehr Erfahrung und weniger Ausdauer.

Was ist der Dokumentarfilm für Sie?

Der Dokumentarfilm ist alles, lehrt Rossellini, er ist ein Werkzeug des Kinos, das die Basis von vielen Dingen darstellt. Der Dokumentarfilm lehrte mich, das Unerwartete auszunutzen. Natürlich braucht man Intuition, und ich glaube, dass meine Methode – abgesehen von gewissen Unterschieden – nicht weit von der von Gianfranco Rosi oder Giovanni Cioni entfernt ist, die beide von der Beobachtung ausgehen. Auch wenn man glaubt, die Zeit kontrollieren zu können, hat das Kino einen alchemistischen Aspekt, und ich spüre immer etwas Fatalistisches darin.

Welches Verhältnis haben Sie zu Drehbüchern?

Beim Schreiben habe ich immer Maurizio Braucci den Vorrang gegeben. Auch wenn wir zusammenarbeiten, darf man nicht

vergessen, dass es oft bei Dokumentarfilmen sehr wenig zu schreiben gibt. Das Gute daran, Regisseur zu sein ist, dass man den Film bis zum Ende verändern kann. Allerdings gebe ich den Drehbuchautoren nie die Verantwortung für den Erfolg des Films, denn das Drehbuch ist ein unvollständiges Werk. Man muss das Gewicht der kinematografischen Umsetzung berücksichtigen und wie viel sie hinzufügen oder wegnehmen kann. Ich denke da an das Drehbuch von *Stalker*: Wenn man es liest, sagt es wenig aus; was Tarkowski jedoch daraus gemacht hat, ist verblüffend.

Nach dem Stellenwert, den ein Drehbuch für Sie einnimmt, scheinen bei Ihrer Arbeit der Schnitt und die Produktion wichtiger zu sein als der Film selbst. Welchen Stellenwert hat der Schnitt bei Ihrer Arbeit?

Für mich ist es eine persönliche Angelegenheit, und ich habe schon beim Drehen die Montage im Sinn. Da ich auch Kameramann bin, schneide ich bei Dokumentarfilmen oft direkt mit und in der Kamera, weil das Material fertig werden muss. Deshalb denke ich nicht zu viel über die Fotografie in einem Film nach. Damit möchte ich nicht sagen, dass sie überflüssig ist, aber wenn man lernt, wie man eine Kamera ausrichtet und wo der Kamerapunkt liegt, oder wenn man lernt, mit In-Kamera-Effekten zu arbeiten, dann beschäftigt man sich schon damit.

Sie scheinen kein vorgegebenes Modell, aber eine gewisse poetische Treue für einen Film zu haben. Was denken Sie darüber?

Am wichtigsten ist es, keine Modelle zu haben. Es muss der eigene Film bleiben, der in seiner Imperfektion schön ist. Ich nehme nie den ganzen Film von Anfang bis Ende mit. Ich bringe Momente aus den Dreharbeiten, die mich bewegen, und Atmosphären. Ich denke fast nie an den Film als Ganzes, sondern betrachte andere Aspekte. Das Kino muss das Auge erfüllen. Ich habe keine vorformulierten Ziele, sondern Leidenschaft. Außerdem muss man nicht unbedingt sein ganzes Leben lang Filme machen. Um Filme zu machen, muss man ein Bedürfnis haben, es zu tun.

Mit *Il passaggio della linea* wurden Sie auf der internationalen Szene bekannt. Wie war es, an diesem Film zu arbeiten?

Ich bin mit Schnellzügen durch ganz Italien gefahren und habe von ihrem Ende erzählt. Der Film wurde mit wenig Geld produziert. Ich drehte mit Daria D'Antonio, die später die Kameraführung übernahm, und Sara Fgaier, die am Anfang ihrer Karriere als Cutterin stand. Es ist ein Film aus einer anderen Zeit, der mit einer gewissen Unbekümmertheit entstand. Ich wollte auch eine gewisse Atmosphäre einfangen, die sich mit meinen Erinnerungen an die Jugend und an lange und unglaubliche Reisen vermischt. Der Zug ist das Transportmittel, das ich am meisten liebe, seit ich als Jugendlicher weggelaufen bin: Mit fünfzehn bin ich mit dem Zug nach Paris gefahren. Der Zug war das Mittel, das mich weit wegbrachte: Die Gegenwart war die Reisezeit, die Zukunft war nur die Zukunft und die Vergangenheit blieb hinter mir zurück. Auf jeden Fall ist es ein einzigartiger Film, der nur unter bestimmten Bedingungen gedreht werden konnte, denn ich glaubte nicht, und glaube noch heute nicht, dass man Kino nur mit viel Geld machen kann.

Sie haben *Il silenzio di Peleşian* dem Porträt des armenischen Regisseurs Artavazd Peleşian gewidmet, der viel an der Theorie des Schnitts gearbeitet hat. Der Hauptprotagonist hatte darum gebeten, während der Dreharbeiten nicht zu sprechen, und Sie fügten Ihre eigene Stimme aus dem Off hinzu. An *Visions du Réel* stellen Sie eine neue Version vor. Können Sie uns etwas darüber sagen?

Erst jetzt ist es Sara Fgaier und mir gelungen, eine kürzere, Version ganz ohne Worte zu schneiden, die 30 anstatt der ursprünglichen 52 Minuten lang ist. Da ich nie auf die Filmschule gegangen bin, war *Il silenzio di Peleşian* für mich wie eine Schulprüfung, wie ein Filmaufsatz. Als ich ihn drehte, hatte ich noch nicht viel Erfahrung. Ich kannte das russische Kino, brauchte aber mehr Zeit für den Kontrapunkt und den Distanzschnitt. Durch Peleşian entdeckte ich Michail Il'ič Romm, den Meister der großen sowjetischen Schule, und seine Cutterin Ludmilla Volkova, die nur wenige kennen, und die für Peleşians Theoretisierungen grundlegend war.

Wie sind Sie beim Spielfilm *Bella e perduta* vorgegangen?

Bei *Bella e perduta* bin ich von ganz anderen Grundlagen ausgegangen. Ich sollte einen Film nach Guido Piovenes Reisebuch *Viaggio in Italia* drehen. Dann kam ich bei den Dreharbeiten nach Carditello, wo wir rein zufällig „den Engel“ Tommaso Cestrono trafen, der ehrenamtlich den Königspalast von Carditello bewachte. Es sollte eigentlich ein anderer Film werden, aber als Braucci und ich von seinem Anliegen erfuhren, sagten wir uns: «Wir müssen die Geschichte dieses Gebiets erzählen, und das muss jetzt geschehen, in diesem historischen Augenblick.» Ich habe alles mit abgelaufenem Film gedreht. Meine Filme sind immer zusammengeklippt, auch weil es nie einen klassischen Produzenten gibt, sondern jemanden wie mich, der Produzent, Regisseur, Kameramann und Cutter ist.

Sie haben Ihre eigene Produktionsfirma *Avventurosa*. Wie wichtig ist Ihnen Ihre Unabhängigkeit bei der Produktion Ihrer Filme? Wie war die Arbeit an Ihrer bislang größten Produktion *Martin Eden*?

Ich bin eher aus der Not Produzent geworden, bin Kompromisse in Bezug auf das Budget eingegangen und musste immer irgendetwas herausschneiden. *Martin Eden* sollte eigentlich dreißig Minuten länger werden. Das war leider auch wegen der Doppelrolle als Produzent und Regisseur nicht möglich. Ich hatte zwar Zweifel – keine Selbstzweifel – und das trifft meiner Meinung nach generell beim Filmemachen zu. Ich habe *Martin Eden* auch dank meiner Erfahrung als Dokumentarfilmer drehen können, sonst wäre es ein totaler Reifall geworden. Es war anstrengend, auch weil ich entdeckt habe, dass das Kino eine große Produktionsmaschine ist, die einen ganzen Zirkus mit sich bringt. Denn das Kino ist auch extrem oberflächlich. Wir sollten zum Filmemachen unter Freunden zurückkehren – wie Jean Renoir zu sagen pflegte.

Auch in *Martin Eden* spielen Archivbilder als Kontrapunkt und zur Begleitung des Geschehens eine Rolle, als wären sie eine Figur, die kollektive Geschichten erzählt. Was stellen Archivbilder für Sie dar? Welche Beziehung haben Sie zu diesem Instrument?

Für mich ist das Archiv alles und alles ist ein Archiv. Wenn man filmt, wird das, was man filmt, zu einem Archiv und hat eine zusätzliche Kraft, weil es zur Geschichte wird. Bei *Martin Eden* konnte ich mich nur durch das Archiv hervorheben. Ich wollte nicht nur Martins Geschichten verfilmen, sondern distanzieren mich von der Figur: Ich habe die Bilder des Anarchisten Malatesta an den Anfang des Films gestellt, um zu zeigen, zu wem ich halte. Ich wollte das 20. Jahrhundert erkunden und ich brauchte

Geschichten, die ich mit meiner Arbeit nicht erschaffen konnte. Deshalb brauchte ich das Archiv. Ich ziehe es der Fiktion vor und im Grunde wird alles, was ich mache, zu einem Archiv. Ich würde gerne meine Filme noch einmal schneiden, und zwar nicht, weil sie nicht gut sind, sondern zum Vergnügen. Ich habe nicht nur einen *Martin Eden* im Kopf, sondern viele andere.

Bei *Martin Eden* haben Sie sowohl mit professionellen als auch mit nicht-professionellen SchauspielerInnen gearbeitet. Wie stehen Sie zu ihnen?

Während der Dreharbeiten bin ich am liebsten hinter der Kamera, weil ich mich vor dem Bildschirm langweile und so ganz nah bei den SchauspielerInnen bin, was ich wichtig finde. Ich mische gerne und für mich gibt es keinen Unterschied zwischen einem professionellen und einem nicht-professionellen SchauspielerInnen: Sie sind beide Instrumente des Films. Luca Marinelli und ich haben gemeinsam entschieden, wie wir bei den Dreharbeiten vorgehen wollten: Es war eine wichtige Erfahrung für uns beide, die uns vorwärts brachte. Mit einem nicht-professionellen SchauspielerInnen muss man zwar härter arbeiten, aber es ist schön, auch weil ich letztendlich einfache Menschen bevorzuge, da ich nicht unter Intellektuellen aufgewachsen bin. In *Martin Eden* gibt es zum Beispiel den Trödler Peppe, den ich schon seit meiner Kindheit kenne, als ich ihm dabei half, die Preise für die gefundenen Waren festzulegen. Da ich ihn jahrelang gefilmt hatte, habe ich ihn in den Film eingebaut.

Wie entstand Ihre letzte Arbeit *Per Lucio*, die sich mit dem Liedermacher Lucio Dalla beschäftigt? In einem Interview sagten Sie, dass Dalla *La bocca del lupo* mochte.

Per Lucio ist in der Tat auch eine Hommage an *La bocca del lupo*. Es gibt einen Moment mit Dalls Song *Il parco della luna*, in dem er unveröffentlichtes Material mit den Protagonisten dieses Films, Enzo und Mary, abspielt. Den in Genua gedrehten Film *La bocca del lupo* habe ich hingegen immer mit Lucio Dalla verbunden, obwohl er von vielen mit dem dort geborenen Liedermacher Fabrizio De André in Verbindung gebracht wurde. Ich habe Dalla schon immer verehrt und davon geträumt, ihm einen Film zu widmen, um dem großen Dichter Roberto Roversi eine Stimme zu geben, der sein Mentor war und ihm beibrachte, wie man Texte schreibt. Der fast vergessene Roversi inspirierte viele: Wenn Elsa Morante, Paolo Volponi und Pier Paolo Pasolini in Bologna waren, suchten sie ihn immer auf. Lucio Dalla war ein Meister, er war einzigartig und ähnelte niemandem. Ein Genie, aber immer nahe an den Menschen.

Sie haben manchmal über die pädagogische Rolle eines Filmemachers gesprochen. Was halten Sie von der Idee, Filmemachen zu unterrichten?

Ich hoffe, eines Tages als Lehrer zu arbeiten. Ich würde eine Schule für Kunst und Handwerk für Jugendliche gründen. Eine Filmschule, wie sie sich Olmi oder Herzog vorstellten, an der man hart arbeitet, auch weil Filmemachen etwas sehr Körperliches an sich hat und ein Handwerk ist, das es zu lernen gilt. Ich sage nicht, dass man in meiner Filmschule ständig Clausewitz' *Vom Krieg* zur Hand haben sollte, manchmal aber schon. Es heißt, das Kino ist die Siebte Kunst. Aber schon Tolstoi sagte: „Alles ist Kunst“, sogar die Arbeit des Kostümbildners oder des Tischlers. Schließlich ist das Kino das Instrument, das viele Handwerke vereint. Es braucht allerdings ein bisschen Utopie im Leben und ein bisschen Altruismus für die folgenden Generationen.

Bella e perduta

Lost and Beautiful
Pietro Marcello
Italy | 2015 | 87' | Italian



Fr Un berger, un polichinelle et un bufflon. Cela pourrait être de la *commedia dell'arte*, si la fable n'était pas tragique. Au commencement, un berger qui lutte pour la survie d'un palais du 18^e siècle qui sert de remise pour la mafia. À la fin, une envolée poétique qui met à égalité humain et animal, mythe et politique, pour prôner la révolte des simples.

De Ein Schäfer, ein Pulcinella und ein Büffel. Es könnte sich um die *Commedia dell'arte* handeln, wäre die Fabel nicht tragisch. Was als der Kampf eines Schäfers um den Erhalt eines als Schuppen für die Mafia zweckentfremdeten Palastes aus dem 18. Jahrhundert beginnt, wird zu einem poetischen Höhenflug, in dem Mensch und Tier, Mythos und Politik gleichermaßen für die Revolte der Einfachen eintreten.

En A shepherd, a Pulcinella and a buffalo calf. This could be *commedia dell'arte*, if the fable were not tragic. At the beginning, a shepherd who fights for the survival of an old palace that serves as storage for the mafia. In the end, a poetic flight that puts human and animal, myth and politics, on an equal footing, to advocate the revolt of the down-to-earth. – Bertrand Bacqué

Screenplay
Maurizio Braucci,
Pietro Marcello

Photography
Salvatore Landi,
Pietro Marcello

Editing
Sara Fgaier

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Sara Fgaier,
Pietro Marcello
(Avventurosa)

Contact
The Match Factory
info@matchfactory.de

Il passaggio della linea

Crossing the Line
Pietro Marcello
Italy | 2007 | 60' | Italian



Fr Un train, des trains. La nuit, le jour. Du Sud au Nord et du Nord au Sud de l'Italie. Des voix, des accents, des rencontres. Avec les déclassé.e.s, les laissé.e.s-pour-compte de la société italienne: saisonnier.ère.s, migrant.e.s, vagabond.e.s et anarchistes. Littéralement sans domicile fixe. Parmi eux.elles émerge la figure tutélaire d'Arturo Nicolodi qui a payé cher sa liberté.

De Ein Zug, Züge. Tag, Nacht. Vom Süden in den Norden und vom Norden in den Süden Italiens. Stimmen, Akzente, Begegnungen. Mit den Ausgemusterten, den Abgehängten der italienischen Gesellschaft: SaisonarbeiterInnen, MigrantInnen, VagabundInnen und AnarchistInnen. Buchstäblich obdachlos. Unter ihnen taucht die Leitfigur Arturo Nicolodi auf, der seine Freiheit teuer bezahlt hat.

En A train, more trains. By night, by day. From the south to the north and from the north to the south of Italy. Voices, accents, encounters. With the downgraded, the outsiders of Italian society: seasonal workers, migrants, vagabonds and anarchists. Literally homeless. Among them emerges the guardian figure of Arturo Nicolodi whose liberty cost him dearly. – Bertrand Bacqué

Screenplay
Pietro Marcello

Photography
Daria D'Antonio

Editing
Aline Hervé

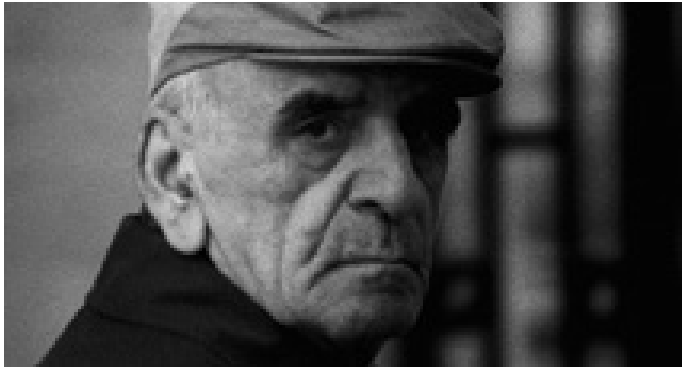
Music
Marco Messina,
Mirko Signorile

Production
Francesca Cima,
Nicola Giuliano
(Indigo Film)

Contact
True Colours
+39 06 37 35 2334

Il silenzio di Pelešian

The Silence of Pelešian
Pietro Marcello
Italy, Russia | 2011 | 30' | No Dialogue



Fr Entre Moscou et Erevan, Pietro Marcello suit le théoricien du « montage à distance » qui reste mutique. Évitant le piège du film « à la manière de », Marcello rend un émouvant hommage au réalisateur de *Les Saisons* (1975) et de *Notre siècle* (1983), en faisant dialoguer ses images avec celles du maître arménien qui se révèle être l'une des sources de sa création.

De Zwischen Moskau und Eriwan folgt Pietro Marcello dem Theoretiker des «Remote Editing», der stumm bleibt. Die Falle des Films «nach Art von» geschickt umschiffend erweist Marcello dem Regisseur von *Die Jahreszeiten* (1975) und von *Notre siècle* (1983) eine bewegende Hommage, indem er seine Aufnahmen mit denen des armenischen Meisters in Dialog treten lässt, der sich als eine der Quellen seines Schaffens entpuppt.

En Between Moscow and Yerevan, Pietro Marcello follows the theoretician of "distance montage" who remains withdrawn. Avoiding the trap of the film "in the style of...", Marcello pays an emotional tribute to the director of *The Seasons* (1975) and *Our Century* (1983). A dialogue between his images and those of the Armenian master, one of the influences of his own creation. – Bertrand Bacqué

Sound
Emanuele Vernillo

Editing
Sara Fgaier

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Rino Sciarretta
(Zivago Media);
Kinesis Film;
Avventurosa

Contact
True Colours
info@
truecolorfilms.com

L'umile Italia

L'umile Italia episodio 9x10 Novanta
Pietro Marcello, Sara Fgaier
Italy | 2014 | 11' | Italian



Fr Pour les 90 ans de l'Istituto Luce, dix cinéastes de la nouvelle génération ont été invité.e.s à puiser dans les archives du fameux institut. Pietro Marcello et Sara Fgaier ont décidé de rendre hommage au monde paysan de cette Italie « belle et perdue », en accompagnant leurs images de quelques extraits du livre de Carlo Levi, *Un volto che ci somiglia* (1960).

De Anlässlich des 90-jährigen Jubiläums des Istituto Luce wurden zehn junge FilmemacherInnen dazu aufgefordert, aus den Archiven des berühmten Instituts zu schöpfen. Pietro Marcello und Sara Fgaier haben beschlossen, der ländlichen Welt dieses «schönen und verlorenen» Italiens Tribut zu zollen, indem sie ihre Bilder mit einigen Auszügen aus Carlo Levis Buch *Un volto che ci somiglia* (1960) begleiten.

En For the 90th anniversary of the Istituto Luce, ten new-generation filmmakers were invited to dig into the archives of the famous institute. Pietro Marcello and Sara Fgaier decided to pay tribute to the rural world of this "lost and beautiful" Italy, accompanying their images with excerpts from Carlo Levi's book, *Un volto che ci somiglia* (1960). – Bertrand Bacqué

Editing
Patrizia Penzo,
Angelo Musciagna

Production
Istituto Luce-Cinecittà

Contact
Luce-Cinecittà
sales@cinecittaluce.it

La bocca del lupo

The Mouth of the Wolf
Pietro Marcello
Italy, France | 2009 | 68' | Italian



Fr *La bocca del lupo*, c'est d'abord l'histoire d'Enzo et Marie. Enzo, le multirécidiviste, a passé 27 ans en prison, et Mary, la transsexuelle, l'a attendu inlassablement. C'est aussi le portrait de Gênes, la ténébreuse, entre fiction et documentaire, cinéma direct, mises en scène et archives. C'est enfin l'invention d'une forme qui transcende tous les genres.

De *La bocca del lupo*, das ist zunächst die Geschichte von Enzo und Mary. Der mehrfach vorbestrafte Enzo sass 27 Jahre im Gefängnis, und die transsexuelle Mary wartete beharrlich auf ihn. Es ist auch ein halbdokumentarisches Porträt von Genua, der Finsteren, zwischen Direct Cinema, Inszenierung und Archiv. Letztlich ist es die Erfindung einer genreübergreifenden Form.

En First and foremost, *La bocca del lupo* is the story of Enzo and Marie. Enzo, the repeat offender, has spent 27 years in prison, and Mary, the transsexual, has tirelessly waited for him. It is also a portrait of a dark and mysterious Genoa, straddling fiction and documentary, cinéma direct, staging and archives. Finally, it's the invention of a form that transcends all genres.

– Bertrand Bacqué

Photography
Pietro Marcello

Sound
Emanuele Vernillo

Editing
Sara Fgaier

Music
Nino Bruno

Production
Francesca Cima,
Nicola Giuliano
(Indigo Film);
Dario Zonta;
Avventurosa

Contact
True Colours
+39 06 37 35 2334

Martin Eden

Pietro Marcello
Italy, Germany, France | 2019 | 129' | Italian



Fr Au-delà du récit d'une ascension sociale et d'une désillusion tragique, *Martin Eden*, adapté du roman de Jack London, se fait le portrait des dérives politiques du 20^e siècle. Mais là où Marcello impose une œuvre unique, c'est dans ce mélange singulier entre fiction et documentaire, archives réelles et fantasmées du temps présent et passé...

De Über die Geschichte von sozialem Aufstieg und tragischer Desillusionierung hinaus schildert *Martin Eden*, nach dem Roman von Jack London, die politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts. Die Originalität des Werkes von Marcello liegt jedoch in dieser einzigartigen Mischung aus Fiktion und Dokumentation, aus realen und fantasierten Archiven der Gegenwart und der Vergangenheit ...

En Beyond the account of upward mobility and tragic disenchantment, *Martin Eden*, adapted from the novel by Jack London, is a portrait of the political vagaries of the 20th century. But what makes Marcello's piece of work truly unique is its singular blend of fiction and documentary, real and imagined archives from the present time and the past... – Bertrand Bacqué

Screenplay
Maurizio Braucci,
Pietro Marcello

Photography
Alessandro Abate,
Francesco Di
Giacomo

Editing
Fabrizio Federico,
Aline Hervé

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Pietro Marcello
(Avventurosa);
Ibc Movie
With Rai Cinema;
Shellac Sud;
Match Factory
Productions

Contact
The Match Factory
info@matchfactory.de

Per Lucio

For Lucio
Pietro Marcello
Italy | 2021 | 78' | Italian
Swiss Premiere



Fr *Per Lucio* rend hommage à un artiste dont les chansons ont raconté l'Italie lors de changements sociaux et culturels importants. Partant d'archives, Pietro Marcello retrace la vie de Lucio Dalla et, ce faisant, met en lumière un pays qui s'est relevé des ruines de la guerre pour se diriger vers un avenir fait d'usines et de consommation de masse.

De *Per Lucio* ehrt einen Künstler, der in seinen Liedern ein Italien in Zeiten bedeutender sozialer und kultureller Veränderungen besang. Anhand von Archivmaterial zeichnet Pietro Marcello das Leben von Lucio Dalla nach und beleuchtet dabei ein Land, das aus den Ruinen des Krieges aufgestiegen ist und sich einer Zukunft der Fabriken und des Massenkonsums zugewandt hat.

En This is a tribute to an artist whose songs told the story of Italy at a time of social and cultural change. Thanks to an original use of archive material, Pietro Marcello retraces the life of Lucio Dalla and, along the way, sheds light on a country that rose from the ruins of Second World War to move towards a future of factories, consumerism and mass car production.

Screenplay
Pietro Marcello,
Marcello Anselmo

Photography
Ilyà Sapeha

Sound
Marcos Molina

Editing
Fabrizio Federico

Production
IBC Movie,
Rai Cinema

Contact
The Match Factory
info@matchfactory.de