

"Straordinario e sorprendente" - "Un'avventura esistenziale"
Cineuropa

Il BACIO della CAVALLETTA



Un film di ELMAR IMANOV



DAL 1° MAGGIO AL CINEMA

CON TECNICHE COLOR E 4K MAY A CO-PRODOTTORE CON WADY HALLÉ, INCONTI FILM, WORKING LEAN, KADALAVAKI, MICHAEL HANEKE, MARE SOPHE MOISE
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA: LUDWIG ZELT, SONO SORINA, MARWAN MAZOUZ, MAREK SCHACKER, MIKA LAZAROWICZ, DAWID BARAN, ANNA, DIMITRI DIMITRIEV, DIMITRI
KARAKIN, MARCO NICOLA, NICOLA DI VITO, ANTONIO MALLEI, SUPERNOVA, SEBASTIANO CASARINO, ANDREW BUCK, GUY PERRETT, ALVARO REYES, LEONARDO BASSO, MARCO
D'AMICO, JASCHA VEST, FOTOGRAFIA: MICHAEL SCHLUBER, MONTAGGI: DIPOLORE, LEO BEYER, EX PRODUCTIONS, SONO SORINA, SONO SORINA, TEKLA MADHAWANTAN,
BACHO MERDI, DAVIL, PRODUZIONE: ANTONIO STANU, MILOVIC, FABIANA, KALLAMO, LUCIA, LUCIANA, ANDREA, HANZI,
PRODOTTORE: EVA BLONDIAN, REGIA: ADOLF EL, ESSAL, SABITA, CACIBON,
SCRITTORE: ELMAR IMANOV

MIC T

2025 COLOR OF MAY, WADY HALLÉ, MICHAEL HANEKE, FILM WIT & PINK, DIMITRI, SONO SORINA

CON IL SUPPORTO DI

german
●●● films

DETTAGLI SUL FILM

DURATA

128 minuti

PAESI DI PRODUZIONE

Germania, Lussemburgo, Italia - 2025

VERSIONE ORIGINALE

Tedesco

VERSIONE SOTTOTITOLATA

Inglese, italiano

ASPECT RATIO

2.39:1

AUDIO

5.1

PRODOTTO DA

COLOR OF MAY (Germania)

CO-PRODOTTO DA

WADY FILMS (Lussemburgo), INCIPIT FILM (Italia), WDR

Finanziato da Creative Europe - MEDIA Programme of the European Union,
Filmförderungsanstalt, Film - and Medienstiftung NRW, The Federal Government
Commissioner for Culture and Media, Deutsche Filmförderfonds, Film Fund Luxembourg,
Direzione Generale Cinema e Audiovisivi - Ministero della Cultura, Fondo Audiovisivo del Friuli
Venezia Giulia, Film in Georgia Program.

LOGLINE

Lo scrittore Bernard foderà i suoi libri con la carta e vive con Fiete, la sua pecora. Quando il padre si ammala, la realtà che si è costruita e in cui trova rifugio diventa ancora più incerta e inizia un percorso alla ricerca dell'equilibrio perduto.

CAST

Lenn Kudrjawizki	Bernard
Michael Hanemann	Carlos
Sophie Mousel	Agata

CREW

Scritto e diretto da Elmar Imanov

Prodotto da Eva Blondiau

Co-prodotto da Adolf El Assal
Marta Zaccaron

WDR-commissioner Andrea Hanke

Fotografia Borris Kehl

Scenografia Mariam Iakobashvili
Marie Schäder
Mira Laczkowski
Giorgi Karalashvili

Costumi Carmen Di Pinto

Make-Up Ina Chochol

Presi diretta Arnaud Mellet

Supervisore SFX Leonardo Cruciano

Supervisore VFX Gil Pinheiro

Montaggio Beppe Leonetti

Musiche Kyan Bayani

Sound Design Jascha Viehl

Recording Mixing Michel Schillings

Manager di produzione Lino Rettinger

Produttori service Sophio Bendiashvili
Tekla Machavariani
Bacho Meburishvili

SINOSSI

“Il bacio della cavalletta” si svolge in un mondo tinto di realismo magico. Al centro c'è Bernard, uno scrittore freelance con un'ossessione per l'ordine, che conserva con cura i suoi libri avvolgendoli nella carta e trova conforto nella costruzione di veicoli. Bernard condivide l'appartamento con un insolito animale domestico: una pecora, che lo scalda, lo conforta e concilia il suo sonno. Nonostante una relazione disfunzionale segnata da frequenti rotture, prova un amore profondo per Agata, la sua compagna. Ma il suo legame più forte è quello con suo padre Carlos. La tragedia irrompe nella vita di Bernard quando il padre viene aggredito mentre cammina per strada, riportando una grave commozione celebrale. Successivi esami medici rivelano una diagnosi terribile: la presenza di un tumore al cervello. Carlos si trova ad affrontare una scelta difficile: sottoporsi ad un intervento chirurgico, che offre il 50% di possibilità di sopravvivenza, oppure rinunciare. Senza l'intervento, la morte è certa. Il padre prende la sua decisione, lasciando Bernard in uno stato di shock e in balia del suo mondo.

NOTE DI REGIA

Sono nato nell'estate del 1985 a Baku, la capitale dell'Azerbaijan, figlio di un architetto e di un'artista. La mia infanzia si è svolta durante uno dei periodi più difficili della storia del mio Paese. La guerra del Karabakh era al culmine, la corruzione dilagava, la polizia traeva profitto dai soldi delle protezioni e il tasso di criminalità saliva alle stelle. In mezzo a questo tumulto, mio padre lavorava instancabilmente come architetto giorno e notte per mantenere la nostra famiglia. Per questo motivo, trascorrevamo molto tempo con i nonni e in giro per le strade. Ricordo chiaramente una volta in cui mio padre venne a prendermi a scuola. Erano le 14 dell'estate del 1993. Ero felice di vederlo. Mi prese la mano e uscimmo insieme dalla scuola. Mi disse che dovevamo fermarci al panificio vicino alla scuola per comprare il pane. Quando tornammo era già buio. Eravamo stati tutto il giorno in fila alla panetteria, ansiosi di tornare a casa prima del coprifuoco serale. Mio padre e io abbiamo parlato molto durante quei momenti insieme. Da architetto, mio padre ha affinato il mio senso dello spazio fin dalla più tenera età. L'idea che lo spazio in cui viviamo sia spesso progettato e immaginato mi è rimasta impressa fin da subito. Mi ha anche insegnato come rimodellare la realtà, ad esempio spostando le pareti o disponendo e ordinando alberi e stanze.

Nel 1998 ci siamo trasferiti in Germania. Per la mia famiglia, questo ha segnato un capitolo molto più pacifico e appagante della nostra vita. Abbiamo viaggiato a lungo, trascorrendo anni pieni di vita nel nostro appartamento di Colonia-Ehrenfeld, dove sono cresciuto.

Mi sono diplomato, ma ho dovuto affrontare il bullismo nelle scuole tedesche.

Abbiamo festeggiato insieme quando sono stato ammesso alla scuola di cinema, ho vinto un Oscar studentesco, ho partecipato a Cannes. I miei film mi hanno portato in giro per il mondo, spesso allontanandomi da casa. In quelle occasioni, mio padre mi raggiungeva alla stazione ferroviaria con una camicia bianca appena stirata in mano. Ci siamo concessi una sigaretta in tranquillità e un caffè prima di intraprendere il mio prossimo viaggio. Questi piccoli rituali, così comuni eppure profondamente significativi, mi sono rimasti impressi.

Ma poi, nell'inverno del 2014, una diagnosi devastante ha cambiato tutto: SCLC, il cancro al

polmone a piccole cellule. Cancro al polmone al quarto stadio.

La prognosi è stata devastante: 12 mesi di vita. Una sensazione molto ingiusta e schiacciante. Sapevo che nessuno poteva capire mio padre ora e da quel momento in poi sarebbe rimasto solo fino alla sua morte.

Mi è crollato il mondo addosso. Questo sentimento si è manifestato in modi diversi: a volte con le lacrime, altre con improvvisa iperattività durante una festa. Sono caduto nell'abisso e mi sono sentito un fantasma. Quando mio padre è morto dopo soli 10 mesi, ho iniziato il mio lento viaggio di ritorno alla vita.

Un anno dopo la sua morte, quando mi sono svegliato dal torpore, ho scritto la sceneggiatura. Oggi, quando mi guardo indietro, mi sento una persona diversa.

ELMAR IMANOV

Autore/Regista

Elmar Imanov è nato nel 1985 a Baku, in Azerbaigian. Dal 1998 vive a Colonia, in Germania. Elmar ha studiato regia presso la scuola internazionale di cinema IFS di Colonia. Il suo film di diploma "The Swing of the Coffin Maker" (2012) è stato presentato in più di 120 festival cinematografici e ha vinto 41 premi in tutto il mondo, tra cui lo Student Academy Award / Student Oscar® nella categoria "Miglior film straniero". Il suo successivo cortometraggio TORN (2014) è stato presentato in anteprima mondiale alla Quinzaine des Réalisateurs / Directors' Fortnight di Cannes. Entrambi i film sono stati prodotti da Eva Blondiau, con la quale ha fondato la società di produzione cinematografica COLOR OF MAY. Il suo lungometraggio d'esordio "End of the Season" (2019) è stato presentato in anteprima mondiale all'IFF di Rotterdam e ha ricevuto il Premio FIPRESCI per il miglior film. "The Kiss of the Grasshopper" è il suo secondo lungometraggio.

INTERVISTA CON L'ATTORE PROTAGONISTA

LENN KUDRJAWIZKI

Cosa le piace del suo ruolo? Quali sono, secondo lei, i punti di forza della sceneggiatura e del film?

Ciò che mi piace del mio ruolo di Bernard è la complessa introspezione di un personaggio di successo che si dibatte all'interno, dovendo costantemente prendere decisioni tra i suoi mondi interiori. È stato un grande piacere intraprendere un viaggio nella sua vita, nel suo modo di vivere l'amore e nella sua capacità di lasciarsi andare. I punti di forza della sceneggiatura e del film risiedono nei mezzi speciali e stilistici che riflettono in modo

impressionante la profondità emotiva e il conflitto interiore di Bernard e dei suoi cari. Il tocco artistico di Elmar Imanov conferisce all'opera un'atmosfera unica.

Nel ruolo di Bernard ho apprezzato soprattutto le scene in cui affronta una svolta emotiva. Ad esempio, i momenti in cui si trova faccia a faccia con le sue paure interiori o costruisce legami autentici con gli altri. Queste scene sono potenti perché evidenziano la sua lotta interiore e allo stesso tempo lo sviluppo della profondità del suo personaggio. Altrettanto emozionanti sono state le scene più tranquille, in cui i suoi conflitti interiori vengono trasmessi senza tante parole, il che sottolinea ulteriormente la sfida a cui sono chiamati gli attori e il lavoro di regia di Elmar Imanov. Questi momenti creano una forte risonanza emotiva e rendono il suo viaggio ancora più comprensibile e toccante.

C'è qualcosa di speciale che può dirci sulla produzione?

Un aspetto particolare della produzione è stata la coproduzione europea che ha coinvolto Germania, Lussemburgo, Italia e la collaborazione con la Georgia. Questa diversità si è riflessa non solo nella scelta del team, ma anche nelle diverse culture e lingue che si sono incontrate. Essendo un appassionato europeo, amo sperimentare le diverse energie e prospettive che emergono in un ambiente così creativo. Questo contribuisce in modo significativo a creare qualcosa di unico. Mi è piaciuto molto girare in Georgia. Il loro calore umano, la passione dei creativi e il cibo delizioso non solo hanno arricchito l'atmosfera, ma hanno anche reso l'intera esperienza indimenticabile.

Se potesse esprimere un desiderio su ciò che il pubblico dovrebbe trarre dal film, quale sarebbe?

Probabilmente sarebbe la consapevolezza che la vita è piena di sfide e battaglie interiori, ma allo stesso tempo offre la possibilità di cambiare e di scoprire se stessi. Spero che siano ispirati a confrontarsi con le proprie paure e a riconoscere la bellezza della vita in tutte le sue sfaccettature. È importante apprezzare il legame con gli altri, imparare ad amare e a lasciar andare. È questo il messaggio di speranza e trasformazione che dovrebbe rimanere nel cuore del pubblico.

ELMAR IMANOV & EVA BLONDIAU

In conversazione con Berlinale Forum

Barbara Wurm (BW): Elmar, sono lieta che il tuo grandioso, poetico ed estremamente visionario film - se preferisci appartenente ad altre realtà - celebra la sua world premiere a Berlinale Forum. *'Il bacio della cavalletta'* - che titolo è, da dove nasce?

Elmar Imanov (El): Per molto tempo il titolo provvisorio è stato "Restless", perché questo era il sentimento con cui ho iniziato a scrivere la sceneggiatura. Ogni volta che scrivo qualcosa di nuovo o che creo un film, diverse motivazioni, pensieri o interpretazioni si uniscono allo stile, al linguaggio, al colore e così via. Si sviluppa come un organismo. Come un bambino che ha già un colore di capelli: non si sa ancora se saranno ricci.

Tre mesi dopo la morte di mio padre per cancro ai polmoni, mi sono trasferito in un appartamento a Berlino per sei settimane. Un periodo piuttosto buio: per me era la prima volta che vivevo una perdita simile. Ogni sera spegnevo tutte le luci e mi sedevo davanti al mio portatile, davanti a un documento vuoto. Non sapevo dove stavo andando. C'era solo una sensazione che probabilmente avevo avuto per tutta la vita, intensificatasi durante questo periodo: un'inquietudine che non riuscivo a placare. Ho pensato che fosse il titolo giusto per questo film. Poi, tutto è cambiato.

Un bacio è qualcosa che può cambiare una persona. Qui si tratta di un addio - a se stessi, a un se stesso precedente, perché non sarete mai più gli stessi se avete perso un genitore. Il bacio accoglie il cambiamento. Qui ci si rende conto che si sta cambiando, come il serpente che muta la propria pelle per dare origine a una nuova. Per me il titolo significa questo, perché il film non è solo dark, c'è anche un po' di farsa, commedia e poesia. E cose belle, come un bacio. "Il bacio della cavalletta" è più poetico di "Restless". Non è così assolutista.

Eva Blondiau (EB): Per noi è stato molto difficile trovare un titolo che potesse riassumere il film. Con questo film, basato sulla sensazione descritta da Elmar, abbiamo intrapreso un viaggio in cui non è mai stato chiaro cosa fosse esattamente questo film. Si tratta di dolore, affrontare il lutto e poi ancora la solitudine. Poi si è parlato di crescita, e del fatto che si cresce davvero solo quando non si hanno più i genitori e ci si stacca dalle cose che i genitori ci hanno dato. Le si supera e si definisce finalmente il proprio mondo.

Christiane Büchner (CB): Ho trovato affascinante che il film presenti così tante nazioni. Troviamo influenze di Colonia, elementi sovietici, riferimenti al film muto tedesco, ma anche a "Tatort", serie televisiva tedesca. È incredibile ciò che il film riunisce e mi piacerebbe saperne di più.

El: Di solito non mi piace parlare del significato dei miei film. Quando sono ai festival la gente vuole sempre sapere il perché di questo o quello. Con questo film credo di dover parlare, altrimenti non riesco ad entrare in dialogo con il pubblico.

Per esempio, abbiamo ricevuto questo estratto da Euronews con gli uccelli che precipitano. L'ho visto da studente e ne sono rimasto completamente affascinato: "Wow, è vero? C'è questa inspiegabile violenza intorno a te?". Poi abbiamo cercato materiale che rappresentasse l'altra realtà, il "passato

onirico” del padre. Abbiamo fatto ricerca negli archivi della WDR, che ha coprodotto il film. C'erano vari reportage e mi sono fermato su uno in particolare: un reportage poetico sul disturbo della quiete pubblica. Un disturbo causato dagli uccelli che si radunano e nidificano vicino alle persone. Era un'inquadratura molto poetica, così inquietante e mistica. Al centro di questo reportage c'è la frase: “E ora scende la notte”. Il giornalista rimane in silenzio per un minuto. Oggi si direbbe: “Sei pazzo, non puoi trasmetterlo così”. Ho pensato che ciò corrispondesse all'intero film.

CB: E la parte sovietica? Rappresenta l'infanzia?

El: Sì, il Soviet, la bambola... Le mie origini e quelle di Lenn Kudrjawizki, che interpreta il protagonista Bernard, sono simili. Siamo nati entrambi in Unione Sovietica e anche lui ha perso il padre in tenera età, e poi lo zio, che era un caro amico di mio padre. La bambola mi ha ricordato la mia infanzia. All'inizio degli anni Novanta non avevamo soldi, così giocavo con quello che mi era rimasto. Ogni bambino dell'Unione Sovietica aveva una bambola simile. Alla mia mancava la metà inferiore del corpo. Ciononostante, aveva uno sguardo fisso insistentemente felice. Nella scena del camion della spazzatura, questa bambola muore tra le mani del protagonista.

Abbiamo la possibilità di essere figli solo se i nostri genitori sono ancora vivi. Nessun altro può davvero farti provare questa sensazione. Quando i genitori muoiono, l'infanzia diventa un ricordo. E non si può vivere in questa situazione. È questo che volevo mostrare, che l'infanzia del protagonista gli sfugge definitivamente di mano quando il padre si ammala.

CB: E “Tatort”?

El: Sì, “Tatort” - penso che se si fa un film in qualsiasi parte della Germania, la serie televisiva “Tatort” viene sempre in qualche modo citata, o attraverso una stazione di polizia o semplicemente attraverso l'estetica dell'architettura tedesca. Non è possibile evitarlo. Quando abbiamo parlato con Borris Kehl (fotografia), Marie Schäder e Mira Laczkowski (scenografia) della scenografia, ci siamo chiesti: ‘Come progettiamo questa scena di polizia e l'intera linea criminale?’. Prima di tutto, i costumi devono calzare bene! Poi abbiamo deciso che volevamo girarlo secondo lo stile degli anni '90, come omaggio ai film con cui siamo cresciuti E hanno fatto un lavoro eccellente.

BW: Quando avete iniziato a lavorare a questo progetto?

El: Ho scritto la sceneggiatura nel 2016.

BW: L'ha iniziata e poi l'hai accantonato nel mentre?

El: Lavoro in modo diverso a seconda del progetto. Quando ero seduto di fronte a questa pagina bianca nell'appartamento di Berlino, provavo irrequietudine... La sceneggiatura doveva nascere da questa sensazione, non da un'idea, una trama o altro. Poi ho iniziato a scrivere e ho lavorato a queste 85 pagine senza alzare lo sguardo nemmeno una volta. Ho scritto la sceneggiatura per sei settimane e poi mi sono preso una lunga pausa prima di riprenderla in mano. Ho pensato: sono sicuro che ci vorrà molto tempo per finanziare il progetto. E ho voluto mantenere il sentimento da cui è nato. Sapevo che non sarebbe mai invecchiato, perché si tratta di qualcosa di intramontabile. Ero consapevole anche che la mia prospettiva su determinate cose sarebbe cambiata nel tempo, così come sarei cambiato io. Volevo quindi lavorarci a intervalli più lunghi, ma in modo molto mirato.

BW: È interessante, perché quello che descrive è molto simile alla temporalità e all'extra-temporalità di questo film, che tesse la trama sempre di più e trova delle diramazioni meravigliose che diventano il cuore del racconto. Sono mondi visivi, a metà tra memoria e sogno.

El: Mi fa piacere che l'abbia detto. È una sorta di drammaturgia più sperimentale, una doppia drammaturgia. C'è un primo livello narrativo: il padre viene colpito, poi riceve la diagnosi. Morirà? Sarebbe sufficiente come drammaturgia per costruire un film. Ma si tratta più che altro della drammaturgia di fondo. È simile al film *“La Dolce Vita”*, che ho sempre usato come esempio: seguire una persona e mostrare come vive in una certa fase della sua vita. Bernard ha una ragazza, poi deve andare da suo padre, poi va in un bar, poi ha un problema con se stesso e così via. È un viaggio attraverso la società, ma allo stesso tempo attraverso le emozioni di Bernard, attraverso il passato.

CB: Può parlare un po' della fotografia? Perché questo è un altro elemento in cui il film è in costante evoluzione. Ci trasporta in questo vacillamento attraverso movimenti della macchina da presa che sono impostati in modo molto definito e poi scompaiono, senza ripetersi.

El: A un certo punto, all'inizio, ho detto a Boris Kehl, il direttore della fotografia: “Ti concedo tutta la libertà”. Naturalmente abbiamo deciso quanto luminosa o scura dovesse essere la luce, la tavolozza dei colori. Ma durante la lavorazione del film, ogni professionista ha dovuto costantemente reinventare qualcosa. Non potevano ripetere ciò che avevano fatto in precedenza. Né gli effetti, né il design della produzione, né la macchina da presa. Persino gli attori. Mi piace. Per le scene in cui bisogna capire cosa sta succedendo, c'era un concetto drammaturgico chiaro: quando qualcuno parla, quando c'è un dialogo, quando la trama continua o si spiegano le relazioni, la macchina da presa non deve distrarre, ma deve essere condotta nel modo più tradizionale possibile - inquadratura, controinquadratura, magari un primo piano. Ma non appena ci muoviamo più liberamente nel film, tutto è possibile.

BW: *“Tatort”* presenta perfettamente la sfida di questo film al pubblico di un festival, che ritrova elementi che li rimandano a esperienze televisive, senza ottenerne alcuna. Non è un film esteticamente facile che ricerca un qualsiasi livello di astrazione, ma va dritto al core business di un film classico. Ho trovato il lavoro con gli attori assolutamente eccezionale e centrale, soprattutto perché si tratta di persone molto conosciute per via del contesto televisivo e delle serie TV. Nello specifico, come ha lavorato con loro?

El: Sono stato fortunato ad averli trovati. Lavorare con gli attori è diverso per ogni film: con loro ho improvvisato i miei primi film. In *“End of Season”*, ad esempio, non sapevamo come sarebbe finito il film quando abbiamo iniziato a girare. Qui il linguaggio ha assunto un ruolo centrale, una certa melodia è emersa in ciò che ho scritto e in come gli attori l'hanno interpretata. L'ho sentita e ho capito che il film doveva essere così. Di solito diamo ai nostri film un'identità in lingua inglese, in modo che la gente sappia che sono destinati a tutti e non sono puramente locali. Qui per me era importante che nei titoli di testa ci fossero tutte le Ä e le Ü della lingua tedesca. Era importante mostrare che questo è un film tedesco.

BW: Eppure si tratta di una produzione molto internazionale. Ci sono mai stati così tanti georgiani coinvolti in un film tedesco prima d'ora?

EB: Il film è stato fin dall'inizio una coproduzione tedesco-lussemburghese-italiana. Abbiamo girato quasi la metà in Georgia perché abbiamo finanziato il film nel corso degli anni, durante i quali tutti i

prezzi sono aumentati in maniera spropositata. Abbiamo iniziato prima della pandemia e siamo finiti sotto pressione per i tempi stretti, quindi non è stato possibile adeguare il budget a ciò che il film avrebbe effettivamente richiesto in termini di finanziamenti. Questa è stata la nostra soluzione creativa: come realizziamo il film con un budget troppo basso per questo tipo di film senza dover scendere a compromessi sulla qualità? Ciò si adattava perfettamente a me e a Elmar, perché avevamo già girato molti film in Georgia, ma nessuno in Germania. In tal senso, siamo stati felici di poter lavorare con persone che già conoscevamo. Questo ha avuto un'influenza importante sul film, perché il team georgiano ha portato un'energia completamente diversa. Si è lavorato con artisti molto creativi che hanno dato il loro contributo in varie situazioni.

El: Bisogna considerare che storicamente, in Georgia, le persone migliori sono giovani. Questo è insolito in un'industria cinematografica in cui i professionisti hanno di solito tra i 45 e i 60 anni. Si tratta di professionisti che hanno già acquisito molta esperienza e lavorano su progetti di alto livello. In Georgia non è così. Lì tutti hanno tra i 20 e i 35 anni e hanno ricostruito da soli l'industria cinematografica dopo il crollo. Questo è qualcosa di completamente diverso, ovviamente. Si incontrano persone in grado di fare cose incredibili... per esempio, le scene sulla ferrovia. Ho detto: "Abbiamo bisogno di un treno". E loro: "Troveremo un treno", e mi hanno mostrato una carrozza della metropolitana sovietica completamente rotta. Hanno rifatto da zero il treno. Per l'inquadratura lunga hanno segato un lato del treno e hanno creato una costruzione a corda in modo che la telecamera potesse rimanere lì senza traballare quando si muoveva tra le persone. La scena è tutta grigia, metallica e le persone indossano abiti grigi. Si pensa sempre che sia un filtro, ma osservando il colore della pelle degli attori si capisce che non lo è. Lo spettatore non è abituato a questo, perché di solito quando si vede un'immagine del genere si percepisce l'utilizzo un filtro. Normalmente si dovrebbero spendere altri due milioni per ottenere un effetto del genere. Ma i professionisti georgiani sapevano di poter fare tutto questo senza problemi.

CB: Ho un'altra domanda su "The Face", un personaggio che funge da elemento scatenante. L'uomo compare anche prima. È sgradevole, in qualche modo un pericolo. Che tipo di personaggio è?

El: "The Face" era un personaggio completamente diverso nelle prime versioni. Quando stavamo lavorando al concept, i production designer georgiani Mariam Iakobashvili e Giorgi Karalashvili hanno disegnato a un certo punto un volto come questo, un po' alla Francis Bacon. 'Solo come suggerimento', hanno detto. E io ho pensato: "Sì, è proprio il personaggio. È The Face". Quando la costumista mi ha chiesto: "Cosa indossa The Face?", abbiamo capito subito la risposta: indossa gli abiti meno appariscenti che ci siano, perché è già appariscente. Quindi, da un lato, si tratta di una persona vera, di quelle che si trovano in ogni grande città, in ogni quartiere. Qualcuno che è un po' sfigurato... quei tipi che sono ovunque, ma non li noti mai. Per esempio, quando c'è un gruppo fuori dal chiosco, che beve birra e parla, c'è sempre un ragazzo da qualche parte accanto a loro. È lì in piedi e in qualche modo fa parte del gruppo, ma non parla mai. Ride quando tutti ridono e indossa una felpa con il cappuccio.

Ma allo stesso tempo, "The Face" è sempre stato il cancro per me. "The Face" è la causa scatenante, il colpo e anche il tumore. Durante il montaggio, dissi a Beppe Leonetti (montatore): 'C'è "The Face" sulla ferrovia e sta guidando il treno'. Si può interpretare questo come se stesse guidando il treno della vita verso la morte. Ma cosa ci fa lì? È come una metastasi, in un luogo che non ci si aspetta, a cui non appartiene. Deve apparire in modo casuale e inaspettato come le metastasi. Interrompe il flusso del film. È, per così dire, la metastasi del mezzo cinematografico. Chi è questo tizio? Lo si dimentica e si va avanti. L'ha interpretato Rasim Jafarov, un attore eccezionale. Mi ha chiesto: "Cosa c'è ora? Che tipo di persona è?". E io ho risposto: "Devi avere paura di lui, a volte, quando sembra

così divertente. Ma anche lui deve avere paura". Ed è così che è: vuoi accettarlo, ma è anche un po' cattivo. Vuoi accettarlo, è la vita, ma è anche il male - una malattia come il cancro e la morte in generale. Non è una cosa da romanticizzare.

BW: A che livello ha affrontato la mascolinità? Rappresentano mascolinità spezzate o categorie che non hanno avuto alcun ruolo per lei?

El: Sì, l'hanno avuto. Ne abbiamo parlato di tanto in tanto durante il processo di finanziamento. Se scrivi testi in continuazione, devi spiegare te stesso. Per me era importante non raccontare un semplice personaggio, ma un personaggio che vive nel film. Bernard non si conosce, per questo è sempre diverso. Cambia rispetto a dove si trova. Per esempio, quando è in mezzo alla gente, è molto severo e provocatorio perché sa che la società non lo accetterà e così si comporta. Con suo padre (Michael Hanemann) c'è una sorta di fisicità, una vicinanza, un amore silenzioso. A un certo punto lo dice anche Bernard: una premurosa distanza, una fredda sicurezza. E con Agata (Sophie Mousel) è come una calamita, non può fare a meno di lei. Una relazione a fasi alterne. Per me era importante mostrare sempre la sua vulnerabilità. È molto vulnerabile, soprattutto quando è solo. Non sa gestirsi e cerca di tenersi occupato lavorando alla costruzione di questo veicolo. È come un pensiero suicida che si materializza: una realtà alternativa in cui cerca di mettere in ordine la sua vita e di volare con essa, godendosi la sua stessa tristezza.

BW: Una delle mie scene preferite è quella con l'"altro" Carlos, o forse lo stesso Carlos, il padre (solo più giovane), non si capisce bene. Non so quanto sia importante in questo film, che oscilla tra realismo, simbolismo e magia.

El: Sì, questo Carlos è un vero e proprio vicino, ma anche un percorso. Quando si percorre il corridoio, si vede che la carta da parati si sta staccando sempre di più e, ad un certo punto, ci sono oggetti appartenenti a bambini in giro. Bernard torna gradualmente indietro nel tempo - al vicino, per così dire - ma anche al passato di suo padre. Vede il padre con la madre. Emerge il tema del trauma transgenerazionale. Poi raggiunge la stanza, ma il padre ha un aspetto completamente diverso, perché nei sogni c'è sempre questa censura che fa apparire le cose diverse. Rappresentano qualcosa di specifico, ma irricognoscibili perché mutate.

Ci sono diversi livelli in questa scena, incluso un dialogo tra l'animato e l'inanimato. Per me era importante che sembrasse realistica, che si potesse percepire che sta camminando su un mobile... perché c'è un momento, quando cammina lungo il quadro, in cui pensi: "Non è reale, sta per cadere". Non può farlo. Non può essere". Se si potessero toccare tutte le cose che ci circondano, il quadro, il tavolo, se si potesse toccare tutto con mano, ci si sentirebbe subito a proprio agio in una stanza sconosciuta. E questo è ciò che Carlos fa per Bernard, per così dire, e lo rilassa. Gli dice: "Guarda, qui sei al sicuro, è tutto tuo".

CB: Può dire qualcos'altro sulla musica?

El: La musica... È una delle mie identità che ha dato forma al film, quella orientale, influenzata dall'Azerbaijano e dalla Turchia. La musica è stata scelta in modo naturale. Credo di averla sentita in un bar di Istanbul e di averla conservata da qualche parte. Non avrei potuto sceglierne un'altra. La sentivo dentro di me, nel mio inconscio.

BW: La musica che fa da sfondo alla scena del ballo di Carlos è fantastica e si inserisce bene nel film. Rappresenta un passaggio verso la redenzione, che improvvisamente riporta questa persona insicura – Bernard - in un contesto di condivisione. È una scena incredibilmente toccante, quante volte l'avete girata?

EI: Non è stato così complicato. La cosa più difficile è stata avvitarci il quadro nel vecchio appartamento, perché le pareti erano marce. Abbiamo messo due assi di metallo dietro il quadro. Abbiamo risistemato questa parte. Per me era importante che in questa scena fosse coinvolto qualcuno che sapesse fare i parkour, ma anche che avesse un senso estetico. Difficilissimo trovare una persona con queste caratteristiche. Per fortuna abbiamo coinvolto Felix Schnabel, che in realtà è un ballerino, molto atletico e ben preparato. Poi è arrivato super professionale e ha detto: “Reggerà?” - “Reggerà”. E poi: 'Ok, mi servono dieci minuti'. Abbiamo fatto due riprese. Aveva già coreografato tutto nella sua testa. Questo è stato fondamentale nell'irradiare una certa sicurezza fisica.

BW: Il film oscilla tra la certezza formale e l'incertezza umana. Bello. Grazie mille per l'approfondita conversazione, Elmar, che...

CB: non ha svelato i segreti del film. In più, ora sono emerse altre idee, nuovi filoni di contenuto su cui vale la pena riflettere.

EI e EB: Grazie.

COLOR OF MAY

COLOR OF MAY produce documentari e lungometraggi a livello internazionale, spesso in coproduzione.

Elmar Imanov ed Eva Blondiau si sono laureati nel 2012 con il cortometraggio di successo “The Swing of the Coffin Maker”, che ha vinto l'Oscar degli studenti®, il Premio della critica tedesca e altri 41 premi, ed è stato proiettato in oltre 120 festival.

Nel 2013, Eva Blondiau ed Elmar Imanov hanno fondato insieme COLOR OF MAY e hanno prodotto il cortometraggio “TORN” (regia di Elmar Imanov), presentato in anteprima alla **Quinzaine des Réalisateurs** di Cannes (2014).

Il successivo cortometraggio “Three Steps” di Ioseb “Soso” Bliadze è stato presentato in anteprima al **Festival di Rotterdam** e ha vinto 12 premi. “Tradition” dello stesso regista è stato presentato in anteprima al **Clermont Ferrand short film festival**.

Il film “Walja” di Alexandra Brodski è stato presentato al più rinomato festival per giovani talenti tedeschi, Max Ophüls, ed è stato nominato per il German Camera Prize.

COLOR OF MAY è anche coproduttore del lungometraggio “Arrhythmia” del regista russo Boris Khlebnikov, presentato in anteprima in concorso al **Karlovy Vary Film Festival**, dove ha vinto il premio “Miglior Attore” oltre a numerosi altri premi internazionali (Haifa, Kinotavr, ecc.). Il film è stato presentato anche al **Toronto Film Festival** e all'**IFF di Rotterdam (TIFF)** (tra gli altri 50 festival) ed è stato presentato in Germania a **Hamburg Film Festival**, dove Eva Blondiau ha vinto il premio come co-produttrice. Il film è stato distribuito nelle sale tedesche, venduto ad Amazon e alla

WDR.

Il documentario "Long Echo" di Veronika Glasunova e Lukas Lakomy è stato girato in Ucraina e presentato nella selezione ufficiale del **Festival Visions du Réel** di Nyon. Entrambi i film sono stati distribuiti nei cinema tedeschi.

Il documentario "Kabul, City in the Wind" (Paesi Bassi/Giappone/Germania/Afghanistan) è stato presentato in anteprima come film d'apertura a **IDFA** e ha vinto il premio della giuria nella sua categoria. Il film ha vinto anche il Next Wave Award al **CPH:DOX Festival**.

Il lungometraggio "End of Season" di Elmar Imanov ha vinto il premio principale del **work-in-progress market** di Colonia. Il film è stato presentato in anteprima nella sezione Bright Future dell'**IFF di Rotterdam** e ha vinto il **premio FIPRESCI**.

"Otar's Death" di Ioseb 'Soso' Bliadze è stato presentato in anteprima al Concorso East of the West di **Karlovy Vary** e ha vinto il premio **FEDEORA** della critica cinematografica europea.

"Five Dreamers and a Horse" di Vahagn Khachatryan è stato proiettato in concorso a **Visions Du Réel Festival**, ha celebrato la sua anteprima americana in concorso all'**Hot Docs Festival** in Canada e la sua anteprima tedesca al **GoEast Film Festival** e a **DOKLeipzig**.

Il secondo lungometraggio di Ioseb "Soso" Bliadze, "A Room of My Own", ha vinto il premio per la migliore interpretazione al **Crystal Globe Competition di Karlovy Vary** ed è stato presentato in anteprima asiatica al **Busan Film Festival**. Il film ha vinto il NRW Film Prize al Festival di Colonia e il premio principale del festival di Tbilisi.

È stato inserito nella lista dei 50 migliori film dell'anno dal **BFI** di Londra. Entrambi i film di sono stati venduti alla HBO.

Il documentario "Smiling Georgia" del regista georgiano Luka Beradze è stato presentato in anteprima al **Karlovy Vary Film Festival** e in anteprima americana all'**Hot Docs Festival di Toronto** e in anteprima tedesca al **GoEast Festival** di Wiesbaden.

"Il bacio della cavalletta" sarà presentato in anteprima mondiale alla **Berlinale Forum 2025**.

Eva Blondiau è stata candidata al premio per i giovani talenti come "Miglior produttore". È stata inclusa nell'edizione di Cannes di Screen International come cosiddetto "Future Leader", come uno dei 40 migliori produttori emergenti a livello mondiale.

È anche un talento della Berlinale, un produttore emergente del Jihlava Film Festival, ha partecipato al Rotterdam Lab e all'International Producing Program presso l'Ifs International Film School di Colonia e fa parte del network **EAVE** dopo aver frequentato il rinomato EAVE Producer Workshop con il lungometraggio "The Kiss of the Grasshopper" di Elmar Imanov. Il progetto è stato selezionato anche per EKRAN+ e WEMW a Trieste.

Eva Blondiau è stata selezionata da EFP come **Producer on the Move** a Cannes nel 2019. È membro della **European Film Academy**.

INCIPIIT FILM

INCIPIIT FILM è una società di produzione indipendente con sede a Udine, in Italia. Sviluppa, produce e coproduce documentari e film di finzione che affrontano temi rilevanti per la società in cui viviamo, con un appeal internazionale. I film hanno ottenuto una distribuzione internazionale in importanti festival cinematografici (Berlinale, TRIBECA, CPH:DOX, Hot Docs, Tallinn Black Nights Film Festival; Festa del Cinema di Roma; Visions du Réel; Shanghai International Film Festival, Trieste Film Festival) e partnership con prestigiose emittenti europee (RAI CINEMA, RTV SLOVENIA, ALJAZEERA BALKANS). Tra gli ultimi titoli di Incipit Film: *Il bacio della cavalletta* di Elmar Imanov (2025); *Ai Weiwei's Turandot* di Maxim Derevianko (2025); *Family Therapy* di Sonja Prosenc (2024); *The Other Side of the Pipe* di Marko Kumer (2024); *Il Cinema Volta* di Martin Turk (2024).

CONTATTI

DISTRIBUZIONE ITALIA TRENT FILM

Viale della Navigazione Interna, 51/B - 35129 - Padova (PD)

direzione@trentfilm.it - info@trentfilm.it // www.trentfilm.it

UFFICIO STAMPA

Ilaria Di Milla 3493554470 ilariadimilla@gmail.com

Deborah Macchiavelli 3335224413 macchiavellideborah@gmail.com

www.dimillamacchiavelli.com info@dimillamacchiavelli.com

LINKS

FB <https://www.facebook.com/trentfilm.it/>

IG <https://www.instagram.com/trentfilm.it/>