



#MONTEDOROFILM

MONTEDORO

A FILM BY ANTONELLO FARETTA

MONTEDOROFILM.IT



MONTEDORO

Marecchia

Stabile

16

201

721

884

Strada

12

Metauro

Marecchia

Vittoriano

Vico

Via

Via

80

Largo

Largo

Macchiavelli

La Collina

Via Marto Pagano

Via M. Pagano

Largo Alighieri

Largo

Vittorio Emanuele II

Largo

Garibaldi

Largo

Bandiera

Largo

Cirillo

Largo

Bandiera

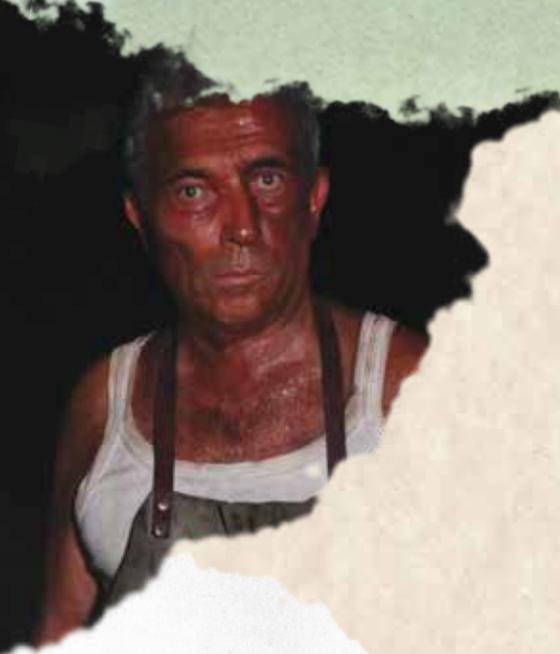
629



MONTEDORO RENDE QUESTO LUOGO INDIMENTICABILE
E PONE FINALMENTE FINE ALLA MIA TENTAZIONE
DI FARE UN FILM A CRACO.
ABBAS KIAROSTAMI

MONTEDORO MAKES THIS PLACE MEMORABLE
AND FINALLY PUTS AN END TO MY TEMPTATION
TO MAKE A FILM IN CRACO.
ABBAS KIAROSTAMI

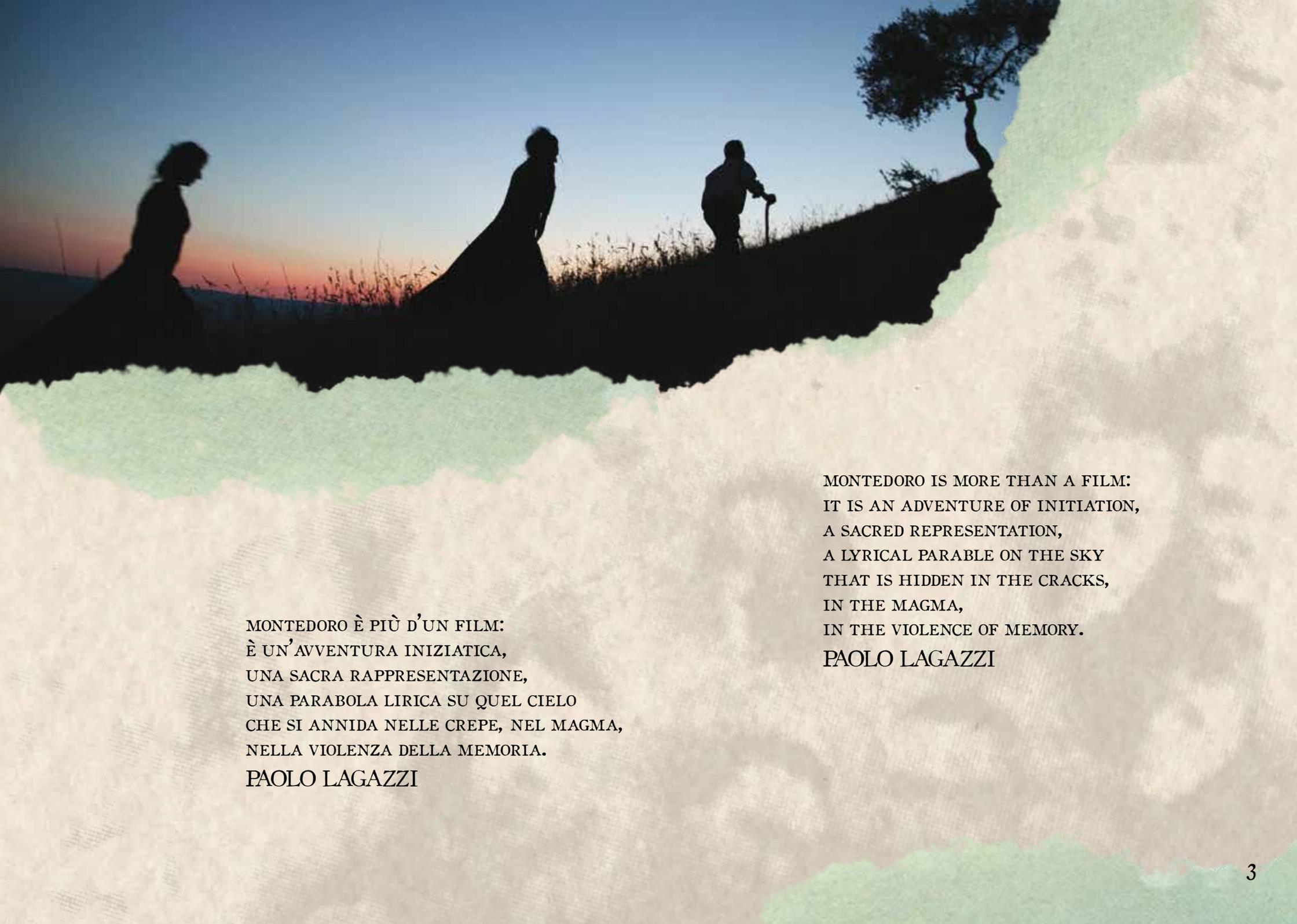




UN GRANDE, GRANDE FILM!
DOPO AVERLO VISTO VIENE SOLO VOGLIA
DI ANDARE A VIVERE A CRACO.
GRAZIE PER AVERLO REALIZZATO,
ARRIVERÀ AL CUORE STATENE CERTI.
SIMONE MASSI



A GREAT, GREAT MOVIE!
AFTER WATCHING IT YOU JUST WANT TO GO
TO LIVE IN CRACO.
THANK YOU FOR HAVING CREATED IT,
IT WILL REACH OUR HEART, FOR SURE.
SIMONE MASSI



MONTEDORO È PIÙ D'UN FILM:
È UN'AVVENTURA INIZIATICA,
UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE,
UNA PARABOLA LIRICA SU QUEL CIELO
CHE SI ANNIDA NELLE CREPE, NEL MAGMA,
NELLA VIOLENZA DELLA MEMORIA.
PAOLO LAGAZZI

MONTEDORO IS MORE THAN A FILM:
IT IS AN ADVENTURE OF INITIATION,
A SACRED REPRESENTATION,
A LYRICAL PARABLE ON THE SKY
THAT IS HIDDEN IN THE CRACKS,
IN THE MAGMA,
IN THE VIOLENCE OF MEMORY.
PAOLO LAGAZZI

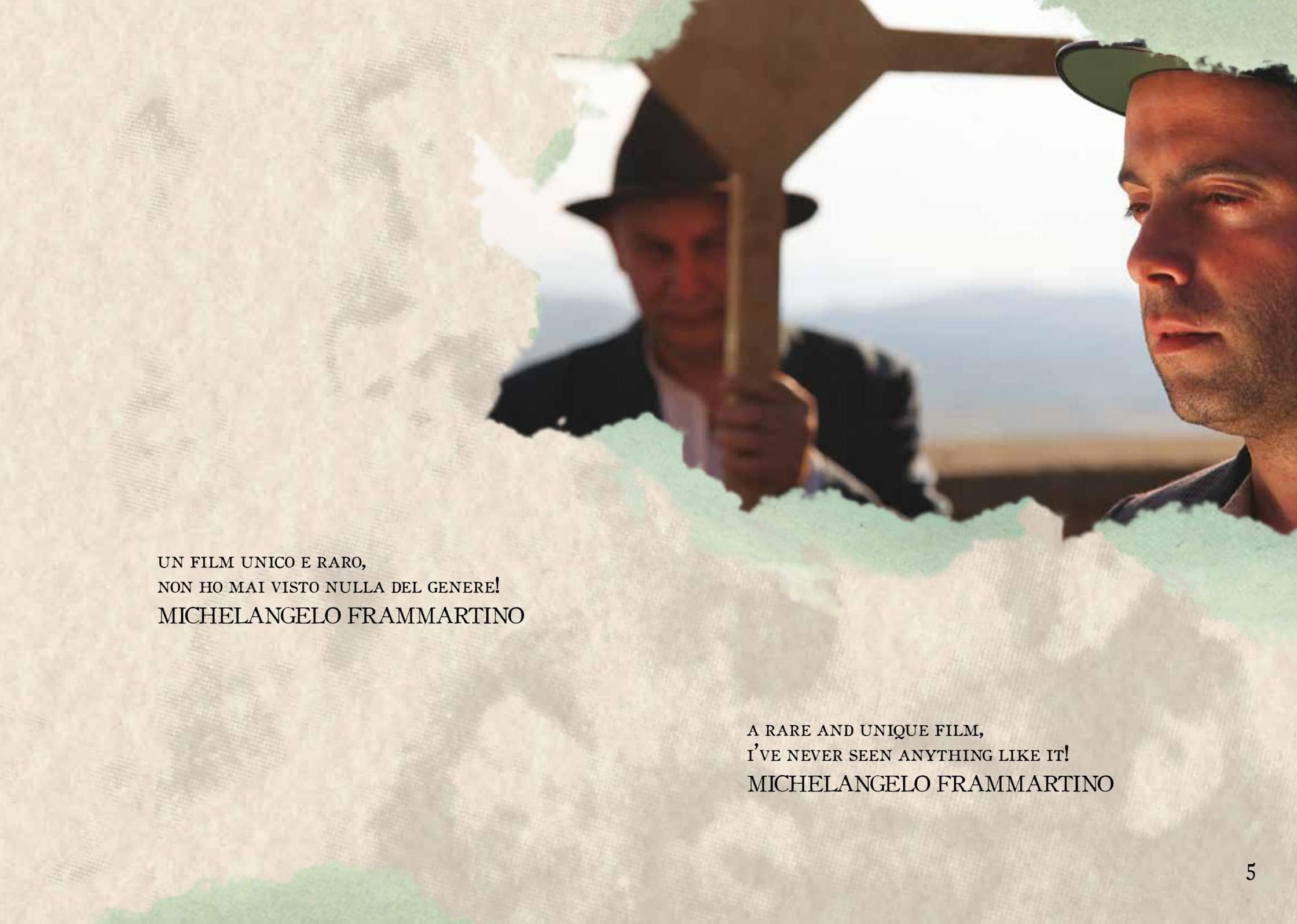


UN FILM IN BILICO TRA PASSATO E PRESENTE,
TRA SOGNO E VEGLIA CHE TRAVALICA QUALSIASI CODICE
E QUALSIASI REGOLA INDICANDOCI LA STRADA
PER IL CINEMA DEL FUTURO.

BRUNO DI MARINO

A FILM SUSPENDED BETWEEN PAST AND PRESENT,
BETWEEN DREAM AND WAKING THAT GOES BEYOND ANY CODE
AND ANY RULE, SHOWING US THE WAY TO THE CINEMA
OF THE FUTURE.

BRUNO DI MARINO

A photograph of two men in a field, one holding a wooden staff, framed by a torn paper effect. The man in the foreground is wearing a green cap and looking to the right. The man in the background is wearing a dark hat and holding a wooden staff. The background shows a landscape with hills under a bright sky.

UN FILM UNICO E RARO,
NON HO MAI VISTO NULLA DEL GENERE!
MICHELANGELO FRAMMARTINO

A RARE AND UNIQUE FILM,
I'VE NEVER SEEN ANYTHING LIKE IT!
MICHELANGELO FRAMMARTINO



CAST AND CREW

Genere/Genre:

Ethnofiction

Durata/Duration:

90 min.

Soggetto, sceneggiatura e regia/Story, screenplay, direction:

Antonello Faretta

Cast:

Pia Marie Mann, Joe Capalbo,

Caterina Pontrandolfo, Luciana Paolicelli,

Domenico Brancale, Anna Di Dio, Mario Duca,

Aurelio Donato Giordano, Joan Maxim and the Craco inhabitants

Formato riprese/Shooting format:

Super 16mm color - 2:35

Formato di proiezione/Screening format:

DCP

Paese/Country:

Italia/Italy

Lingua/Language:

Italiano, inglese e dialetti lucani/Italian, English and local dialects

Sottotitoli/Subtitles:

Italiano e inglese/Italian and English

Produttore esecutivo/Executive producer:

Adriana Bruno

Direttore della fotografia/Director of photography:

Giovanni Troilo

Montaggio/Editing:

Maria Fantastica Valmori

Musiche originali/Original soundtrack:

Vadeco and a song by Enrico Caruso

Produzione/Production:

Antonello Faretta, Adriana Bruno, Pia Marie Mann - Noeltan Srl

In collaborazione con/in collaboration with:

Todos Contentos Y Yo Tambien

Rattapallax Films Usa

Astrolabio Brazil

FESR Basilicata 2007/2013, Unione Europea,

Regione Basilicata, Repubblica Italiana

Con il sostegno di/Supported by:

Apt Basilicata, Lucana Film Commission, The Craco Society,

Nomadica



SINOSSÌ

Io sono un filo d'erba
un filo d'erba che trema.
E la mia Patria è dove
l'erba trema.
Un alito può trapiantare
il mio seme lontano.

ROCCO SCOTELLARO

Una donna americana di mezza età scopre inaspettatamente le sue vere origini solo dopo la morte dei genitori. Profondamente scossa, e in preda ad una vera e propria crisi di identità, decide di mettersi in viaggio sperando di poter riabbracciare la madre naturale mai conosciuta. Si reca così in un piccolo e remoto paese dell'Italia del Sud, Montedoro. Al suo arrivo viene sorpresa da uno scenario apocalittico: il paese, adagiato su una maestosa collina, è completamente abbandonato e sembra non ci sia rimasto più nessuno. Grazie all'incontro casuale di alcune persone misteriose, quelle che non hanno mai voluto abbandonare il paese, la protagonista compirà un affascinante e magico viaggio nel tempo e nella memoria ricongiungendosi con gli spettri di un passato sconosciuto ma che le appartiene, è parte della sua saga familiare e di quella di un'antica e misteriosa comunità ormai estinta che rivivrà per un'ultima volta.

SYNOPSIS

I am a blade of grass,
a trembling blade of grass,
and my homeland is where
the grass trembles.
A breath can transplant
my seed far away.

ROCCO SCOTELLARO

A middle aged American woman unexpectedly discovers her true origin after her parents died. Deeply moved, in the midst of an identity crisis, she decides to travel, hoping to find her birth mother whom she had never known. She therefore goes to a small and remote place in the South of Italy, Montedoro. She finds an apocalyptic scene when she gets there: the village, resting on a majestic hill, is completely abandoned and nobody seems to live there anymore. Thanks to a casual meeting with a few mysterious people, those that had never wanted to abandon the village, the protagonist undergoes a fascinating and magical voyage through time and memory, re-joining the spectres of an unknown past that belongs to her, that is part of her family story and part of that ancient and mysterious community that is now extinct, but will come to life one last time.





NOTE DI REGIA

Un giorno, mentre viaggiavo nella mia regione, mi sono ritrovato in un luogo abbandonato. Un paese diventato fantasma in seguito ad una grande frana cinquant'anni fa. E poi è arrivata una donna americana che cercava la madre in questa carcassa disgregata che un tempo era stata comunità. Questa donna cercava tra i fantasmi, tra i morti che giacciono sulla collina del paese. Mi sono convinto che dovevo restare là a spiare tra le crepe del paese e di questa donna. Forse là, tra le macerie di Montedoro, c'era anche la mia Patria.

DIRECTOR'S NOTES

One day, whilst I was travelling through my region, I found myself in an abandoned place. A village that had become a ghost town after a landslide fifty years ago. And then an American woman, looking for her mother, appeared in this disintegrating carcass that had once been a community. This woman was searching through the ghosts, the dead that lay on the hill where the village rested. I convinced myself that I had to stay there and search through the cracks of this village and dissect this woman's life story. Perhaps there, among the ruins of Montedoro, I would be able to find my homeland too.





ANTONELLO FARETTA

È nato nel 1973 a Potenza. Tra le sue opere *Lei lo Sa*, *Da Dove Vengono le Storie?*, *Il Vento*, *la Terra*, *il Grasso sulle Mani*, *Nine Poems in Basilicata*, *Transiti* e *Il Giardino della Speranza*, presentate in numerosi festival internazionali del cinema, gallerie e musei d'arte contemporanea del mondo tra cui Centre Pompidou, Museo di Arte Contemporanea Barcelona, Cannes Film Festival, Galerie du Jour Agnes B., Rotterdam Film Festival, Hot Docs Toronto e Pen World Voices Festival New York. *Montedoro* è il suo primo lungometraggio.



ANTONELLO FARETTA

Was born in 1973 in Potenza. Some of his works are *Lei lo Sa*, *Da Dove Vengono le Storie?*, *Il Vento*, *la Terra*, *il Grasso sulle Mani*, *Nine Poems in Basilicata*, *Transiti* and *The Garden of Hope*. His films have featured in international film festivals, art galleries and museums throughout the world such as Centre Pompidou, Museum of Contemporary Art Barcelona, Cannes Film Festival, Galerie du Jour Agnes B., Rotterdam Film Festival, Hot Docs Toronto and Pen World Voices Festival New York. *Montedoro* is his first feature film.



MONTEDORO, UNA VICENDA DELLO SPIRITO

Con Antonello abbiamo parlato a lungo di questo lavoro, abbiamo parlato delle tante difficoltà per realizzarlo. Ed ora il film c'è ed è un'opera unica: un film lontanissimo dal cinema industriale, un film di terra e di silenzio, di rughe e nuvole. Questo lavoro per me segna un altro felice momento, dopo quello di Matera che diventa capitale della cultura. All'inizio il film somiglia molto al cinema di Kiarostami, poi lentamente Faretta trova il suo passo, lascia parlare la forza dei luoghi e dei volti. Tutti bravissimi i miei amici: Joe Capalbo, Caterina Pontrandolfo, Domenico Brancale, Aurelio Donato Giordano. Sono felice di aver incoraggiato e in qualche modo ispirato questo lavoro. Sono felice che Craco è stata raccontata da un giovane regista lucano. Il paesaggio non è usato come fondale, ma è il protagonista principale della storia. Una storia che va a scovare la vita in uno di quei luoghi che diciamo morti solo perché non più abitati da umani. E invece Craco è viva e Faretta ha rimesso in moto il suo cuore. La lezione pronunciata in maniera asciutta è che oggi la vita può dirci qualcosa solo quando è perduta, fuori corso. Quello di Faretta è il primo grande film sull'Italia dei margini. Non è un evento, è una vicenda dello spirito.

FRANCO ARMINIO



MONTEDORO, A SPIRITUAL AFFAIR

I talked at length with Antonello about this work; we spoke of the many difficulties he encountered in completing it. And now the film is ready and it's a unique work: a film that deviates completely from commercial cinema, a film of earth and silence, of wrinkles and clouds. This work for me marks another happy moment, after that of Matera becoming the capital of culture. At first, the film is very similar to the films of Kiarostami, then slowly Faretta finds his identity, he allows the strength of the places and faces to express itself. My friends are all great: Joe Capalbo, Caterina Pontrandolfo, Domenico Brancale, Aurelio Donato Giordano. I am happy to have encouraged and somehow inspired this work. I am happy that the story of Craco was told by a young Lucanian director. The landscape is not used as a backdrop, but it is the main protagonist of the story. A story that searches for life in one of those places that are considered dead just because they are no longer inhabited by humans. But Craco is alive and Faretta has resuscitated its heart. The lesson conveyed straightforwardly is that life can tell us something only when it is lost, out of course. Faretta's is the first exceptional film about the marginal places of Italy. It is not an event, it is a spiritual affair.

FRANCO ARMINIO

Montedoro è più d'un film: è un'avventura iniziatica, una sacra rappresentazione, una parabola lirica su quel cielo che si annida nelle crepe, nel magma, nella violenza della memoria. Faretta sa condurci per mano con rara forza e delicatezza, sa guidarci con piccoli tocchi o passi, sa suggerirci i sentieri silenziosi per inerpicarci lungo i crinali di una realtà umana, storica e naturale impervia, brulla e scoscesa come le rughe della povertà, come le ferite di un tempo mai redento. Ogni attimo, ogni stacco del suo racconto è un quadro visionario, un taglio epifanico e sanguigno, un azzardo di luci e ombre, una concrezione di umori, un nodo di materie e sfaceli, un riverbero di fuochi e sassi intrisi di sensi arcani, ineffabili, oscuri come il mistero cosmico del dolore. Da questi muri sul punto di sbriciolarsi, da queste terre per capre raminghe, da queste creature arse dall'impossibilità di stringere in parole il loro destino si libera una poesia che ha lo stesso respiro del Tarkovskij più innamorato delle forme elementari del mondo, che ha la stessa "cristiana" e pagana bellezza dei sacchi di Burri. Il tempo ondeggia, si arresta, ritorna sui propri passi mentre la protagonista vaga, vacilla, risale la montagna sacra dei morti per poter arrivare a riconoscere ciò che non ha fondo: l'imprendibilità del passato, il suo essere prigioniero dei fantasmi. Solo nella natura fantasmica di ciò che è perduto, sembra dirci *Montedoro*, è custodita la verità, la ricchezza, la luce ultima di tutti noi: solo di fronte all'abisso della morte la vita s'impenna, a tratti, nel canto tragico, nel coraggio delle lacrime.

PAOLO LAGAZZI



Montedoro is more than a film: it is an initiatory adventure, a sacra rappresentazione, a lyrical parable about the sky that lurks in the cracks, the magma and the violence of memory. Faretta knows how to lead us by the hand with uncommon strength and delicacy, knows how to guide us with small touches or steps, knows how to suggest the quiet paths for us to scramble along the crests of a human, historical and natural reality that is arduous, barren and steep like the wrinkles of poverty, like the wounds of a past that has never been redeemed. Every moment, every contrast in his story is a visionary framework, an epiphanic and bloody incision, a venture in light and shadow, a concretion of moods, a knot of materials and debacles, a reverberation of fire and stones imbued with mysterious, ineffable and dark sensations like the cosmic mystery of pain. From these walls that are about to crumble, from these lands for wandering goats, from these creatures withered by the inability to summarise their fate in words, a poem is released that has the same energy of a Tarkovskij deeply in love with the elementary forms of the world, which has the same “Christian” and pagan beauty of the bags of Burri. Time sways, stops, traces back its steps while the protagonist wanders, falters, climbs the sacred mountain of the dead to be able to recognise that which has no end: the elusiveness of the past, it being a prisoner of ghosts. Montedoro seems to tell us that truth, wealth and the ultimate light of us all can only be found in the phantasmic nature of what is lost: life flourishes only at the abyss of death, at times, in the tragic singing, in the courage of tears.

PAOLO LAGAZZI

È difficile definire e classificare un'opera come *Montedoro*, innanzitutto perché la narrazione del film si struttura a partire da un evento e da un personaggio reale ed è vissuto davanti alla macchina da presa dalla stessa protagonista (che è poi anche uno dei produttori del film). E, in secondo luogo, perché l'estetica di Antonello Faretta si muove da sempre su un territorio di confine tra documentario, finzione e sperimentazione, nel segno di una verità e autenticità dell'immagine che, tuttavia, assume maggior forza contaminandosi con un immaginario onirico-simbolico. *Montedoro* è la storia di un viaggio, un viaggio duplice: fisico e concreto da un lato, che si articola in un ritorno alle proprie radici da parte di una donna statunitense di origini lucane, Pia Marie Mann; iniziatico e psicanalitico dall'altro, poiché la stessa messa in scena diventa un suggestivo psicodramma personale, intimo, ma anche collettivo, poiché coinvolge inevitabilmente anche un'intera comunità, quella di Craco, piccolo paese arroccato sulle montagne della provincia di Matera, microcosmo fantasmatico, abbandonato mezzo secolo fa in seguito a una frana e scenografia naturale di un percorso dell'anima. Se leggessimo *Montedoro* da un'ottica di "genere" potremmo definirla quasi una ghost story, se lo analizzassimo da una prospettiva antropologica, dovremmo concludere che si tratta di un complesso e suggestivo film di carattere etnografico, che non sarebbe dispiaciuto a uno studioso del Sud Italia come Ernesto De Martino. La bellezza di *Montedoro*, la sua potenza visuale risiede proprio in una struttura composita che include cruenti rituali antichi legati alla Terra e

alla Natura, insieme a momenti di found-footage, con i super 8 che documentano sia le immagini di Craco prima della frana, sia gli Stati Uniti degli anni '50, quando cioè la protagonista ancora bambina è sbarcata nel Nuovo Mondo proveniente da un universo magico, primitivo e ancestrale. Il film di Faretta trae la sua forza proprio da questo violento contrasto, mantenendosi in bilico tra passato e presente, sogno e veglia. In *Montedoro* c'è grande teatro (le reminiscenze dell'infanzia che bergmanianamente rivive negli interni illuminati con grande efficacia da Giovanni Troilo), ma anche una profonda sensibilità verso il paesaggio (gli esterni in campo medio e lungo che dominano il racconto e scuotono l'anima e il corpo della protagonista oltre che dello spettatore). C'è un surrealismo "panico" alla Jodorowsky in *Montedoro* e, al tempo stesso, un realismo estremo e affascinante, basato sui tempi lunghi del racconto, dalla pressione temporale di ogni inquadratura, che si espande a volte fino al piano-sequenza: l'arrivo in littorina della protagonista, con questa incredibile finestra-schermo alle sue spalle, diviene una sorta di dispositivo onirico che conduce la donna verso un'altra dimensione temporale, la fa accedere nel regno dell'inconscio. *Montedoro* è un film di pietre e di corpi, consunti, svelati, messi a nudo in tutti i sensi. Un film di macerie reali e interiori. Un film di gradualità e brutali rivelazioni. Nel rappresentare la dolorosa ricostruzione del proprio passato Faretta dimostra una profonda sensibilità per i luoghi e per gli eventi, memore della lezione di Pasolini, Rossellini e Kiarostami, tirando le fila – nel bellissimo finale – di una trama emo-

zionale. Potremmo dire che *Montedoro* è cinema psicomagico, poiché la stessa interprete è stata messa di fronte al suo dramma esistenziale dal regista a sua insaputa. Le sue lacrime sono vere, così come il suo rivivere il passato liberandosi dei fantasmi che lo popolano. Ma c'è un'altra caratteristica che fa di *Montedoro* un film singolare sotto il profilo della messa in scena. Faretta ci ha lavorato per diversi anni, attraverso una lunga preparazione, studiando e pianificando con cura le varie inquadrature, vivendo nei luoghi di questo set pre-esistente e girando una prima versione con l'ausilio di un semplice iPhone, aderendo totalmente al soggetto e alla materia di ciò che voleva raccontare. La sua è un'adesione fisica. Solo in un secondo tempo *Montedoro* ha assunto la forma "broadcast" che conosciamo. Non è un dettaglio da poco, non si tratta di una curiosità tecnologica. *Montedoro* non rappresenta solo una sfida, ma costituisce anche una significativa riflessione sul dispositivo e, quindi, su un'idea di opera audiovisiva sospesa tra vita reale e finzione, che travalica qualsiasi codice e qualsiasi regola, indicandoci la strada per il cinema del futuro.

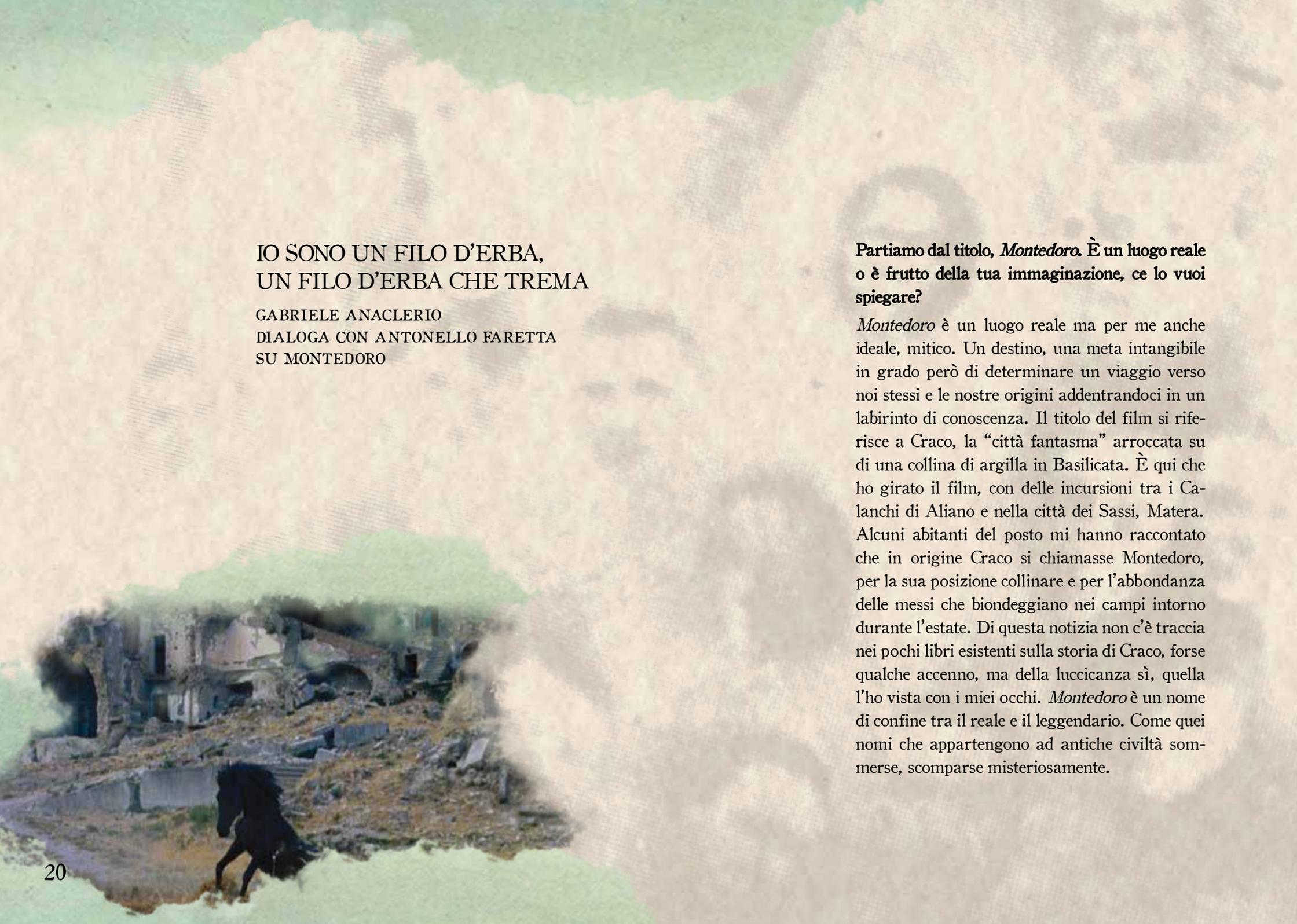
BRUNO DI MARINO

It is hard to define and classify a work like *Montedoro*, primarily because the narrative structure of the film is built on a true event and a character that really existed, and it is lived in front of the camera by the very same protagonist (who is also one of the producers of the film). And, secondly, because the aesthetics of Antonello Faretta are always on the borderline between documentary, fiction and experimentation, in the name of a true and authentic image, which however assumes greater force by being contaminated by an dreamlike-symbolic imagination. *Montedoro* is the story of a journey, a double journey: physical and concrete on the one hand, involving the return of a Lucanian-born American woman, Pia Marie Mann, to her roots; initiatory and psychoanalytic on the other, since the staging itself becomes a suggestive personal intimate psychodrama, which is ultimately also collective, because it inevitably also involves an entire community, that of Craco, a small town nestled in the mountains of the province of Matera, a phantasmal microcosm that was abandoned half a century ago after a landslide and a natural setting of a journey for the soul. If we describe *Montedoro* from a perspective of “genre” we could almost call it a ghost story, if we analyse it from an anthropological point of view, we would conclude that it is a complex and evocative ethnographic film that would have appealed to a scholar of Southern Italy such as Ernesto De Martino. The beauty of *Montedoro*, its visual power, lies precisely in a composite structure that includes bloody ancient rituals related to the Earth and to Nature,

along with moments of found footage, with the super8 films documenting both the images of Craco before the landslide and the United States of the 1950s, that is, when the protagonist, as a child, arrived in the New World from a magical, primitive and ancestral universe. Faretta’s film draws its strength from this violent conflict, remaining balanced between past and present, dream and waking. In *Montedoro* there is great theatre (the reminiscences of childhood that, in a Bergmanian way, relive on a set that is effectively illuminated by Giovanni Troilo), but also a deep sensitivity to the landscape (the exterior in medium and long shots that dominate the story and perturb the protagonist’s and spectator’s soul and body). There is a surrealistic “panic” similar to Jodorowsky in *Montedoro* and, at the same time, extreme and charming realism, based on the long timing of the story, from the temporal pressure of each shot, which expands throughout, until the sequence shot: the arrival of the protagonist in the railcar, with this incredible window-screen behind her, becomes a kind of oneiric device that leads the woman to another temporal dimension, it makes her enter the realm of the unconscious. *Montedoro* is a film of stones and frayed, unravelled bodies stripped in every sense of the word. A film of real and inner ruins. A film of gradual and brutal revelations. In representing the painful reconstruction of his own past, Faretta demonstrates a deep sensitivity for the places and events, mindful of Pasolini, Rossellini and Kiarostami’s lessons, and wraps up – in the beautiful finale – an emotional storyline. We

could say that *Montedoro* is a psychomagic film, since the director compelled the performer herself face her existential drama without even being aware she was doing so. Her tears are real, as well as the fact that she relives her past and gets rid of the spectres that inhabit it. But there is another characteristic that makes *Montedoro* a unique film in terms of the staging. Faretta has worked on this film for several years, through a long preparation, by studying and planning carefully the various shots, living in places of this pre-existing set and filming a first version with the aid of a simple iPhone, adhering fully to the subject and the content of what he wanted to relate. His adhesion is physical. Only later did *Montedoro* take the “broadcast” form that we know. This is not just a detail; it is not a technological curiosity. *Montedoro* is not only a challenge, but it also constitutes a significant contemplation on the system and, therefore, on an idea of an audio-visual work suspended between real life and fiction, that goes beyond any code or rule, pointing the way to the cinema of the future.

BRUNO DI MARINO

The background of the page is a textured, painterly image. It depicts a landscape with a stone ruin on the left side, possibly a castle or a large building that has been partially destroyed. In the foreground, a black horse is running towards the left. The sky is a mix of light green and beige, with a soft, hazy atmosphere. The overall style is artistic and somewhat ethereal.

IO SONO UN FILO D'ERBA,
UN FILO D'ERBA CHE TREMA

GABRIELE ANACLERIO
DIALOGA CON ANTONELLO FARETTA
SU MONTEDORO

Partiamo dal titolo, *Montedoro*. È un luogo reale o è frutto della tua immaginazione, ce lo vuoi spiegare?

Montedoro è un luogo reale ma per me anche ideale, mitico. Un destino, una meta intangibile in grado però di determinare un viaggio verso noi stessi e le nostre origini addentrandoci in un labirinto di conoscenza. Il titolo del film si riferisce a Craco, la “città fantasma” arroccata su di una collina di argilla in Basilicata. È qui che ho girato il film, con delle incursioni tra i Calanchi di Aliano e nella città dei Sassi, Matera. Alcuni abitanti del posto mi hanno raccontato che in origine Craco si chiamasse Montedoro, per la sua posizione collinare e per l'abbondanza delle messi che biondeggiano nei campi intorno durante l'estate. Di questa notizia non c'è traccia nei pochi libri esistenti sulla storia di Craco, forse qualche accenno, ma della luccicanza sì, quella l'ho vista con i miei occhi. *Montedoro* è un nome di confine tra il reale e il leggendario. Come quei nomi che appartengono ad antiche civiltà sommerse, scomparse misteriosamente.

Montedoro è un film di viaggio: è al tempo stesso un attraversamento dei paesaggi fortemente connotati della Basilicata e un'esplorazione individuale e archetipica di luoghi rimossi che progressivamente "ritornano". Ci racconti il "viaggio del film", il suo farsi progressivo, cioè il modo in cui il soggetto e la sceneggiatura di partenza si sono trasformati a contatto con l'identità dei luoghi?

La Basilicata è una terra che mi appartiene e io appartengo a lei non solo perché sono nato qui e qui lavoro ma molto di più. Questa regione è stata il mio Universo umano e creativo, una sorta di laboratorio nel quale frequentando la vita esercitavo inconsapevolmente la lingua con cui volevo confrontarmi con gli altri, con il mondo. È una terra ricca di contraddizioni dove gli scenari naturali e incontaminati la fanno ancora da padrone rispetto alla civilizzazione. Una terra antica e magica dove archetipi e modernità tentano di convivere. È, in definitiva, la mia patria e il viaggio di *Montedoro* è anche un po' il mio viaggio in questa terra alla ricerca di me stesso. Il pretesto per questo "movimento di formazione" mi è stato dunque fornito dall'incontro con Craco e con Pia Marie Mann, che sono diventati i protagonisti del film. Mi sono imbattuto casualmente in questo paese abbandonato nel 2006 in occasione di un mio precedente lavoro, *Nine Poems in Basilicata*, durante il quale me ne andavo in giro alla ricerca di luoghi e paesaggi che potessero ospitare la poesia di John Giorno, il protagonista di quel film, anche lui di origini lucane. Da quel momento Craco non mi è uscita più dalla testa. È diventata un pensiero

fisso, ossessivo. Sentivo il suo richiamo quotidianamente come un alito di vento misterioso che si alzava all'improvviso, come una nenia. In quella bellissima carcassa, quasi un'opera di *land art* disegnata dalla Natura, nel vecchio paese adagiato sulla collina miracolosamente sopravvissuta alla grande frana del 1963 che ha reso l'antico abitato fragile, precario e inospitale, vedevo una suggestiva metafora della disgregazione che stavo vivendo sulla mia pelle e di quella più vasta del mio Paese, l'Italia. Pensavo all'inizio di provare a costruirci un documentario. Poi nel tempo mi sono venuti a cercare altri elementi. Un giorno sono stato contattato da uno dei membri della *Craco Society*, un Istituto di cui ignoravo l'esistenza. Si tratta di un'associazione di discendenti di crachesi che vivono in Nord America, quasi un migliaio di persone sparse tra New York e il Canada. Quella è stata un'altra grande scoperta! Mentre mi stavo perdendo tra le rovine di un paese abbandonato ecco che dall'altra parte dell'oceano spuntavano improvvisamente i suoi vecchi abitanti o discendenti. Era il 2008 e una loro rappresentanza aveva in programma un viaggio a Craco per visitare per la prima volta le case da dove erano partiti i genitori alla volta dell'America. È stato proprio lì che ci siamo incontrati. Una giornata molto emozionante, indimenticabile. Quella è stata la circostanza in cui ho conosciuto Pia Marie Mann e la sua storia. In quel preciso momento Pia, nata a Craco da genitori crachesi, ritrovava la madre naturale di cui aveva perso le tracce dopo che questa cinquant'anni prima l'aveva data in adozione ad una famiglia americana. Una donna quindi sospesa tra una vita e

un'altra, tra due mondi: gli Stati Uniti e Craco. Il suo stesso nome di battesimo, Porziella, rimanda ad un equilibrio precario: Porzia nel cristianesimo significava "separata"...come dire: è come se la sua storia fosse già stata scritta nel momento della sua nascita. È stato proprio il suggestivo incontro con Pia a liberare definitivamente il film. Lei mi ha raccontato la sua incredibile storia e il suo dolore per la lunga cesura dalla propria famiglia e dalla propria patria. È diventata un testo prezioso per me. Mi sono convinto a provare a raccontare la sua vita cercando di tenere insieme un po' tutte queste rivelazioni: la sua storia, la storia e la natura del luogo e il mio personale vissuto. Ecco, le cose sono andate più o meno così, per stratificazioni, e così ha preso forma il film, per strati distinti. La curiosità mi ha spinto ad investigare a fondo quei legami, quelle relazioni, per cui sono andato a vivere per diverso tempo nel paese abbandonato. Me ne andavo spesso al cimitero a fotografare le foto sulle lapidi e la sera le mostravo ad Anna Di Dio, una degli ultimi abitanti del posto, che vive con la madre nel piccolo borgo dall'altro lato della collina su cui giace Craco, Craco Sant'Angelo, in cui vivono una decina di persone che abitavano nel paese abbandonato e che romanticamente non hanno mai voluto staccarsi da quel luogo. Una comunità resiliente. Molti di loro in seguito hanno preso parte al film, proprio come Anna e sua madre, diventate per me una famiglia. Il mio vero soggetto e la sceneggiatura si sono fatti in corso d'opera tra le migliaia di appunti, note, interviste e fotografie. Io non facevo altro che mettermi in ascolto e abbandonarmi come

un raddomante alle energie che si sprigionavano lungo il cammino.

Il mito orienta incessantemente il tuo racconto. Ti limiti a fornire alcune informazioni narrative fondamentali, utili allo spettatore per seguire la storia, ma poi sono soprattutto la terra e i rituali connessi a essa che dirigono il “flusso di coscienza” del film. L’opzione di una narrazione “libera” era già presente in sede di scrittura del film, oppure è stato nel momento delle riprese che si sono “allentate” le maglie del racconto?

È stato un mix delle due cose. Ho sempre cercato, in fase di scrittura, dei legami, delle sinapsi tra ciò che volevo mostrare ma senza rigidità. La natura del film, il materiale di cui disponevo e la mia indole mi hanno orientato sempre verso la flessibilità e l’ascolto. È un fatto di umiltà credo. Mi dicevo sempre: come si fa a raccontare delle storie vere con una macchina da presa? Come posso mostrare tutto il mio rispetto, la mia gratitudine e il mio amore nei confronti di questo luogo e di queste persone? D’altronde il percorso che stavo facendo non era altro che una raccolta di elementi testuali, una fonte di apprendimento. La risposta che più mi confortava la trovavo in una frase del pittore Giorgio Morandi quando diceva “Nulla è più astratto della realtà”. Dovevo perdermi per orientarmi nella notte del racconto e trovare dei punti di riferimento. Come quando cammini nel bosco di notte e improvvisamente in lontananza si accende una luce sulla collina di fronte a te. Quella luce ti orienta ma ti dice anche di andare dove nasce tutto, all’origine. C’è qualcosa di sacro in tutto ciò, il cammino stes-

so che fai ha qualcosa di sacro. Un’immagine nel film a mio parere parla bene di questo: una scena notturna del paese visto da lontano dove misteriosamente si accende una luce sulla torre, il luogo che raggiungerà la protagonista del film. In quella luce io vedo *Montedoro*, vedo un’immagine misteriosa e sacra, vedo l’origine del mondo e delle creature viventi che hanno assunto le forme presenti, vedo l’origine di Craco e il suo *genius loci*, vedo in definitiva il vero personaggio del film, il luogo, che al primo incontro con Pia si risveglia. Ho sempre visto Craco come un personaggio, un organismo che è vivo e respira al pari dei suoi abitanti. Durante la mia permanenza lì non ho fatto altro che nutrire la mia “camera interiore” con il mio sguardo e il mio sentire. Con questa camera ho spiato dentro ogni lesione, ogni crepa sui muri di Craco, scorgendo in lontananza una utopia, una piccola Arcadia, un’Età dell’Oro che non esiste più o che forse non è mai esistita.

Montedoro è il tuo primo lungometraggio ma già nei tuoi precedenti lavori - penso in particolare a *Nine Poems in Basilicata* e *Il Giardino della Speranza* - la realtà, i luoghi e la biografia si fondono in un linguaggio poetico che attraversa documentario, finzione e sperimentazione. Quanto hanno influenzato e come hanno interagito i tuoi precedenti lavori con *Montedoro*?

Ci sono diversi punti di contatto. Qui come nei lavori precedenti c’è una esplorazione del paesaggio sia geografico che umano. Mi piace cercare i legami tra i personaggi e il loro ambiente. Mi piace mettere in relazione corpi diversi, quello che osserva (il paesaggio) con quello che

lo abita (il personaggio), che spesso è un corpo performativo più che attoriale. La congiunzione tra questi corpi produce un corpo nuovo, un linguaggio, un corpo poetico. E nell’abbandonarmi ad una lingua poetica scelgo tra i miei complici proprio dei poeti che stanno di fronte o dietro la macchina da presa, oppure, come nel caso di Domenico Brancale in *Montedoro*, su entrambe le sponde: infatti è stato sia uno dei personaggi sia mio collaboratore e ispiratore per i dialoghi. Preferisco avere un poeta al fianco piuttosto che un “tecnico” del cinema, anzi, credo che questa sia una vera salvezza. Un altro punto di “continuità” è l’uso di immagini preesistenti alle mie riprese, sovente vecchi filmati in super8 di *found footage*. E questo costituisce un altro corpo ancora. Il mio lavoro procede per stratificazione di corpi: come il cumulo di una serie di stampe fotografiche a contatto. La vera differenza tra *Montedoro* e i lavori precedenti credo sia piuttosto di tipo tecnico e produttivo. Questo è il mio lavoro più doloroso, lungo, duro e impegnativo. Per la prima volta ho scelto di lavorare con una troupe completa, rispetto agli altri miei lavori più “in solitaria”. *Montedoro* è stata un’impresa epica per molte ragioni, innanzitutto per la natura problematica della location impervia e inaccessibile e poi perché ho deciso di girare tutto il film in super 16mm, sfidando questo posto di sole macerie che si erge su di una montagna di argilla friabile.

Nel tuo film il livello mostrativo-documentaristico – il viaggio della macchina da presa – si combina con il livello narrativo-finzionale – il viaggio diegetico della protagoni-

sta – e questo incontro è un’operazione formale che si produce grazie allo stile. Penso per esempio all’incipit (dopo il prologo), con il titolo “Montedoro” che si dissolve nell’inquadratura che ospita il percorso del treno nel paesaggio, percorso visibile attraverso un ampio finestrino – molto simile a uno schermo cinematografico – con il primo piano allargato e defilato di Porziella. Ci spieghi come prepari le inquadrature degli ambienti naturali? E quindi in che modo questi ultimi diventano set e poi spazio filmico?

Come dicevo ho bisogno di creare un legame profondo con quello che andrò a filmare. È importante per me creare relazioni con gli spazi, i personaggi e gli ambienti del film. È una sorta di processo vitale e di conoscenza. Durante la lunga fase di preparazione ho scattato migliaia di fotografie e poi, ad un certo punto, ho iniziato a muovermi all’interno del film con Pia e con il mio iPhone. Molte delle scene che ho scelto di impressionare sulla pellicola le avevo già appuntate e preparate con Pia e con il mio telefono. Mi sembrava un modo per andare alla ricerca di una verità nella relazione tra me e gli altri elementi del racconto e nello stesso tempo “abituando” la protagonista e i personaggi del film alla presenza di un “apparato” cinematografico. Dunque mi preparo molto alle scelte che il film mi chiama a filmare e questo mi permette di poter improvvisare in maniera “controllata” durante il momento delle riprese vere e proprie. Cerco quindi di preparare in dettaglio il set ma mi piace lasciarmi sorprendere da quello che il momento delle riprese stesse mi regala.

La preparazione serve per tutti gli aspetti tecnici ma non si arriva mai (veramente) preparati ad un’emozione. Alcune scene, per esempio quelle più propriamente oniriche, nascono da intuizioni e improvvisazioni dettate dal momento sul set. E per fare questo c’è bisogno di buoni complici e io ne ho avuti tanti, alla macchina da presa avevo Giovanni Troilo, con cui ho grandissima affinità e che ha fatto un lavoro sublime nelle immagini di *Montedoro*. La scena iniziale a cui ti riferisci è nata proprio così, girandola prima con il mio iPhone durante la preparazione e poi rifacendola esattamente allo stesso modo in super16mm su quella vecchia littorina delle *Ferrovie Appulo Lucane* che oggi non viaggia più. D’altronde, Montedoro è anche questo: un atto finale, definitivo, storico nei confronti di quello che abbiamo filmato. Molte delle strade, delle case, molti dei paesaggi, delle persone e degli oggetti filmati oggi già non esistono più. Alcune persone sono morte, alcune case sono crollate, alcuni paesaggi sono franati. Tutto questo è accaduto proprio durante l’arco temporale delle riprese. *Montedoro* quindi è già un documento storico.

Il tuo è un viaggio nella memoria di una terra ancestrale, la Basilicata e, in particolare, la regione di Craco. Gli stessi personaggi sembrano delle figure mitiche che si spostano su sfondi naturali non scalfiti dal tempo e dalla modernità. E la tua cinepresa si inoltra in luoghi dove il mondo sembra “non esserci mai stato”, come si dice a un certo punto nel film. Puoi parlarci del tuo approccio a figure come le corve, i pastori, il fabbro...Come è avvenuta la documentazione e

l’incontro con queste persone, alcune delle quali – i pastori, mi sembra – presentano (più che interpretano) proprio loro stessi nel film? E in che modo la fenomenologia reale delle loro azioni e rituali ha influito sulla drammaturgia del film?

Il cinema - come la vita - è fatto di incontri e di fuochi. Quando vita e cinema si incontrano come in questo caso, l’attenzione si sposta sul concetto di vero e di falso. Come dicevo, come si fa a raccontare una storia reale attraverso la menzogna del cinema? Bisogna indagare e andare a fondo in tutti gli elementi di verità, cercando l’astrazione. Tutti i cosiddetti “personaggi” del film esistono realmente o sono esistiti nella memoria collettiva del posto. E tutti gli interpreti, fatta eccezione per il tassista, le due corve e il banditore, sono persone del posto che non interpretano ma “dicono”. Questi volti, questa gente li ho incontrati tutti sul posto, frequentando il paese abbandonato e la comunità di Craco Peschiera. Mi fermavo molto a parlare con gli abitanti del “paese nuovo”: i tempi lenti della preparazione del film, questo suo apparente non cominciare mai erano un fatto inspiegabile per tutti loro, quasi assurdo. Sono convinto che qualcuno mi abbia scambiato per un folle e sfigato mitomane! Avevo questa impressione soprattutto quando andavo in giro a fare casting, al cimitero, al mercato, nelle campagne e nelle masserie, nelle abitazioni o in una casa famiglia di un paese lì vicino, alla ricerca di volti veri, antichi. È stato un lungo e lento lavoro far capire che volevo lavorare con loro e le mie reali intenzioni di amore nei loro confronti e di Craco. Le uniche

persone che non hanno accettato di far parte del film sono le due donne che hanno ispirato i personaggi delle Corve. Due persone incredibili che ho osservato a lungo in questi anni. Vivono da sole, completamente a riparo dal mondo, senza tv né elettricità. Persone che vivono nascoste e che non fanno altro che recarsi tutti i giorni al cimitero a visitare i propri defunti. Ho cercato in tutti i modi di convincerle a prendere parte alle riprese, ma il loro pudore, la loro dignità e il loro contegno glielo hanno impedito. Per cui ho fatto un casting a Craco Peschiera dove ho trovato le due attrici che hanno interpretato il loro ruolo, Caterina Pontrandolfo e Luciana Paolicelli. Entrambe lucane e impegnate nel teatro da molti anni con un percorso molto diverso: Caterina lavora sulla tradizione e la memoria in spettacoli dove i canti popolari e la sua voce sono protagonisti, Luciana invece ha lavorato in spettacoli sperimentali e d'avanguardia con la sua storica compagnia, il *Teatro dei Sassi* di Matera. Il tassista invece è Joe Capalbo, un amico e un bravo attore lucano che ha collaborato con grandi autori come Abel Ferrara, Mario Martone e Peter Greenaway. Mentre il banditore, come dicevo, è il mio caro amico e poeta Domenico Brancale. Questo era il mio materiale, situato al confine tra realtà e finzione lungo il quale mi sono incamminato.

Oltre che sulle singole inquadrature, tu lavori molto anche sulla struttura del montaggio: alla composizione interna dei singoli piani si aggiunge una composizione complessiva costruita su rapporti cinetici tra le inquadrature. Credo che

il tuo sia un film di viaggio proprio perché mette in scena il movimento, lo spostamento a tre livelli: movimento della mdp alla scoperta dei segni del territorio, movimento del profilmico catturato dalla cinepresa fissa, e movimento tra le inquadrature, che genera un continuo spaesamento dello spettatore, costretto a ricollocare continuamente il proprio punto di vista (quasi in senso letterale) sul mondo che gli mostri. Questa orchestrazione della messa in quadro e del montaggio è per te un metodo preliminare per costruire la narrazione oppure è il processo finale della produzione del film?

Credo che questo sia per me un processo naturale, involontario. Il cinema è un'arte e l'arte è il risultato di un processo creativo frutto di osservazione, introspezione e dubbi che, tutti insieme, producono un linguaggio. Il processo creativo richiede una grande convivenza con il dubbio. E io di dubbi ne avevo tanti sia durante le riprese sia durante il montaggio. Sono per me entrambe fasi di scoperta, di esplorazione della lingua, delle cose che vorrei provare a dire e del come vorrei dirle. E in entrambe le fasi mi piace smarrirmi, il processo stesso di ricerca implica lo smarrimento. E pensavo che in *Montedoro* questo dovesse venir fuori con forza perché era iscritto nella storia di Pia, nel suo e nel mio rapporto con Craco. Come si fa a cercare senza smarrirsi, d'altronde? Allo smarrimento viene però in soccorso sempre la poesia e quello che ho cercato di fare durante le riprese è stato trovare combinazioni di significato all'interno di un'unica inquadratura a sintesi del "sentire" della protagonista e

del luogo. Immagini che avessero una valenza metaforica, poetica, universale. Volevo cercare di restituire una sensazione tattile, materica e sinestetica dell'incontro tra Pia e Craco. E questo non è mai semplice con il cinema, credo che abbia più potere la letteratura su questo fronte. Penso a Proust per esempio. Dunque quando lavori su questo corpo di immagini il momento ultimo e definitivo del montaggio è molto lungo, criptico e faticoso. In *Montedoro* lo è stato ancor di più perché dopo tutti questi lunghi anni di preparazione e riprese è stato difficile abituarci a delle immagini compiute e che avevano, in più, una forte personalità e autonomia rispetto all'intera storia del film. Ognuna di loro mi sembrava dotata di un proprio carattere e di una propria e autonoma forza. Il lavoro del montaggio quindi è stato un lungo e paziente percorso di connessione e un momento di ulteriore verità. In quei momenti ho trovato grande conforto nella scrittura o ri-scrittura sulla stregua del rapporto in fieri con le immagini e nella lettura di alcuni testi che mi hanno aiutato ad orientarmi. Per esempio l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master, la *Recherche proustiana*, il *Libro Tibetano dei Morti* e vari trattati di alchimia, occultismo, stregoneria e magia. Come dire: cercavo conforto tra i morti, nella nostalgia dei luoghi, tra le anime e i simboli. In questo cammino sono stato molto fortunato a montare il film con Maria Fantastica Valmori, che ha fatto subito suo tutto il materiale e ha avuto il pregio di fare sintesi della mia visione e del mio vissuto aggiungendo la propria sensibilità femminile in un film la cui sensibilità è tutta al femminile.



Al di là del suono di presa diretta, come hai lavorato con il suono? Ci puoi dire qualcosa anche delle musiche utilizzate nel film?

Durante le riprese ho chiesto al fonico di andare in giro per conto suo a catturare i suoni naturali del luogo, in particolare suoni di vento, foglie, animali, come le cornacchie che svolazzano sulla torre di Craco e le capre che pascolano tra le rovine del paese. Questi oggi sono gli unici abitanti del paese abbandonato. Volevo catturare la realtà così com'è. Altre volte abbiamo registrato sul campo vecchi canti popolari lucani e lamenti funebri di memoria *demartiniana* cantati da Caterina Pontrandolfo. Volevo utilizzare solo i suoni del posto, o suoni appartenuti a quel determinato luogo, suoni reali. Poi in fase di montaggio abbiamo combinato questo materiale con delle incursioni musicali lancinanti che suonassero come degli squarci nel Tempo del film. Come dei risvegli nel cammino onirico della protagonista. Qui l'autore delle musiche, il mio amico Vadeco, ha fatto un lavoro straordinario e ipnotico. Lui è brasiliano ma di origini lucane e il suo sincretismo musicale e culturale non potevano che apportare al film quella trance meticcica che desideravo, quell'abbandono come in uno stato catatonico. Al mix, il sound designer Marcos Molina ha ricamato tutti questi elementi con la grande eleganza e sensibilità che gli appartengono.

Che ruolo ha lo spettatore per te? Mentre giravi o durante il montaggio, hai mai pensato a quello che sarebbe stato il pubblico del tuo film?

Lo spettatore è stato il mio demone durante tut-

ta la lavorazione del film. La sua idea mi perseguitava in ogni istante. Divincolarmi da questo spettro per liberare solo la mia voce è stato un lavoro molto logorante dal punto di vista mentale. Un po' alla volta me lo sono scrollato di dosso quando ho capito che il mio primo confronto con lo spettatore era proprio sul set, quando dovevo spiegare le scene alla troupe e alle comparse. Molti di loro rimanevano stupiti, interdetti, mi chiedevano a cosa servissero quelle scene e quale fosse il loro significato recondito, ma poi alla fine si abbandonavano alla storia riuscendo a restituire la bellezza e l'intensità di quei momenti. Erano loro lì, proprio in quel momento, il mio primo pubblico, mentre mi muovevo tra la materia oscura del film.

Dal punto di vista produttivo, definisci Montedoro un'impresa "epica" e un film partecipato. Visto il tuo duplice ruolo di regista e produttore del film, ci aiuti a capire meglio?

Il film ha preso vita lentamente tra migliaia di difficoltà logistiche e finanziarie. Ho iniziato nel 2012 girando in una settimana la maggior parte delle scene oniriche. Sentivo che era arrivato il momento di girare e di muovere le cose in avanti. Avevo mostrato al direttore della fotografia i vecchi filmati in 8 e 16mm ricevuti dalla *Craco Society*. In questi documenti c'era la vita in paese dal 1929 agli anni Sessanta. C'era addirittura l'ultimo filmato prima della frana del 1963! Desideravo un'immagine nostalgica, senza tempo, come quelle che vedevo in quei vecchi filmati. Un'immagine che mi consentisse di vedere anche i fantasmi del posto. Quindi un'immagine che

fosse di per sé un ectoplasma. È per questo motivo che abbiamo scelto di girare il film in super 16 mm. La pellicola rivela, permette di guardare oltre l'immagine, di scavare. Dopo questa prima settimana di riprese ho montato un teaser con il quale, mentre continuavo a scrivere, andavo in giro a cercare finanziamenti per continuare a girare, finanziamenti che non arrivavano mai però. In Basilicata non c'era ancora una Film Commission e questo film sembrava non riuscire a trovare una sponda economica. Ma non mi sono mai scoraggiato, fare questo film era diventata ad un certo punto una questione di vita o di morte! Abbiamo fatto anche tutta la trafila ministeriale e quando ho appreso che non ci avevano ammessi al finanziamento è stato il giorno più bello della mia vita! In quel momento ho capito che avevo ricevuto un dono, quello di essere libero e di aver subito un'ingiustizia perché *Montedoro* era una storia urgente, andava assolutamente raccontata! Quella rabbia e quella libertà mi hanno fatto compagnia fino in fondo. Non ci restava che l'autoproduzione per andare avanti. Abbiamo quindi unito le forze e deciso che il film lo avremmo "fatto in casa" io, Adriana Bruno e Pia Marie Mann che diventava quindi non solo la protagonista del film ma anche il suo mecenate. Adriana e Pia sono stati i miei principali complici in questa impresa, non ho parole per ringraziarle, posso solo dire che senza di loro questo film non esisterebbe! I soldi erano comunque pochi e questa è stata una delle ragioni per cui eravamo altrettanto pochi sul set facendo di *Montedoro* una vera esperienza ecologica e partecipata, una storia del posto, sul posto con il più grande

coinvolgimento della comunità di Craco e di professionisti e maestranze lucane. Questa si è rivelata una vera salvezza per il film perché ci ha messo in condizione di creare un bellissimo gruppo coeso di persone che si muovevano su una cultura e un territorio familiare. Decidemmo di riprendere il film e di andare fino in fondo nel 2013, in estate, a luglio. Ricordo che il ponte che collegava Craco alla strada provinciale per Matera era crollato proprio poco prima dell'inizio delle riprese e questo era un grosso problema dal punto di vista logistico e degli spostamenti. Decisi che l'unico modo per girare fosse quello di andare a vivere proprio lì, nel paese abbandonato. E così facemmo! Nella vecchia scuola elementare, che avevo già usato nella fase di preparazione, allestimo il campo base. Divenne un vero e proprio "cantiere cinematografico": in alcune stanze dormiva la maggior parte della troupe mentre gli altri grandi locali erano adibiti ai vari reparti, scenografia, falegnameria, costumi e ricovero delle attrezzature. Partimmo proprio da zero in quel posto, allestendo tutto, i bagni, una cucina, uno spazio lavanderia. Era diventata una specie di comune. La scuola era diventata la nostra tana, il nostro asilo che mi rendeva orgoglioso di inseguire l'utopia di un cinema nuovo, diverso, come dicevo ecologico, iscritto completamente nel luogo che andavamo a filmare. Che ricordo meraviglioso di quei giorni! Bene, su queste cose posso riflettere adesso, ma ti garantisco che ogni giorno i problemi erano talmente numerosi che non avevo tempo per pensare troppo, dovevo agire. Gli unici scampoli liberi li dedicavo al mio diario di viaggio. Mi appuntavo tutti i

giorni le cose che facevamo e quelle che avremmo fatto il giorno successivo, prendevo note sul meteo, sulla troupe, su tutte le dinamiche che lo psicodramma di un set comportano. Ma soprattutto questo era un diario motivazionale per me: ogni giorno mi scrivevo qualcosa per motivarmi e per avere fede e fiducia nell'impresa, per ricordarmi che ce l'avrei fatta soprattutto quando sembrava andare tutto storto. Infatti, per giunta, quando arrivò il primo giorno di riprese una tromba d'aria mandò all'aria tutto il piano di lavorazione e ci causò diversi danni. Quello è stato l'unico momento, credo, in cui ho pensato di non farcela! Ma fortunatamente caparbieta, determinazione e il profondo rispetto per quella comunità e per la storia di Pia mi hanno affidato un fardello morale talmente grande che non potevo più tornare indietro. L'ossessione di verità per quei destini ci aveva resi tutti protagonisti di un film nel film la cui pellicola ormai muoveva solo in avanti.

Nel tuo film rivive una città disabitata, *Montedoro* e nella lunga sequenza finale gli abitanti del luogo, divenuti protagonisti di una sacra rappresentazione costruita intorno al ritorno di Porziella, si riappropriano delle strade di questo borgo in rovina (di cui ci mostri anche delle preziose immagini d'epoca), proprio mentre la donna se ne stacca forse definitivamente...Ritieni che questo film possa avere una ricaduta positiva in termini di "riconquista" del territorio e delle sue tradizioni da parte degli abitanti e soprattutto delle amministrazioni locali? Magari è una provocazione, ma non sarà forse il caso di mostrarlo all'Unesco affinché la terra di Craco venga

dichiarata Patrimonio dell'umanità?

Lo spero, anche se non sono molto ottimista a riguardo. Oggi siamo talmente narcotizzati da un presente intangibile che pochi riescono a voltarsi indietro e a guardare al passato, e ancor meno riescono a guardare al futuro. Il mio desiderio più intimo in realtà è che il film possa innescare un movimento interiore in chi lo guarderà, possa indurre a una riflessione sulla propria vita. *Montedoro* è un viaggio alla ricerca di un tempo perduto che è situato nel passato o forse nel futuro. Forse questo tempo non esiste ma la sola idea di ricercarlo ci può aiutare a sentirci vivi. Viviamo in tempi di apocalisse collettiva dell'uomo, di svuotamento: è venuta a mancare la capacità di guardare dentro se stessi, al passato, a chi siamo, con uno slancio positivo verso il futuro senza paura di sentirsi "un filo d'erba" come scriveva il mio illustre conterraneo Rocco Scotellaro. I suoi versi "Io sono un filo d'erba, un filo d'erba che trema, e la mia patria è dove l'erba trema" mi hanno accompagnato per lungo tempo e mi auguro che chi vedrà questo film possa trovare o ritrovare un punto di partenza, la propria patria e che lo faccia vedendo nel microcosmo di Craco la sua vita, il suo destino. A me è capitato questo e spero possa accadere a tutti quelli che vedranno il film di poter dire, come le due Corve, "anche noi un giorno torneremo a *Montedoro*", intendendo così un ritorno a se stessi, alle proprie origini, alla verità. Craco è già un patrimonio dell'umanità dove ogni persona almeno una volta nella vita dovrebbe recarsi per chiedere all'oracolo di sé.





I AM A BLADE OF GRASS, A
TREMBLING BLADE OF GRASS

GABRIELE ANACLERIO CONVERSES
WITH ANTONELLO FARETTA ON THE
SUBJECT OF MONTEBORO

Let's start with the title, *Montedoro*. Is it a real place or a figment of your imagination, can you explain?

Montedoro is a real place but for me it is also an ideal, mythical place. A destiny, an intangible destination that is able to define a journey towards our inner selves and our origins, by leading us into maze of knowledge. The film's title refers to Craco, the "ghost town" perched on a clay hill in Basilicata. This is where I shot the film, with incursions between the Badlands Valley of Aliano and in the town of *Sassi*, Matera. Some locals told me that originally Craco was called Montedoro because of its hilltop location and the abundance of golden crops in the surrounding fields in the summertime. There is no trace of this in the few existing books about the history of Craco, maybe just an allusion here and there. But about the glimmer there is; this I saw with my own eyes. Montedoro is a name of the border between reality and legend. Like those names that belong to ancient submerged civilisations that mysteriously disappeared.

Montedoro is a film about voyages: it is both a journey through the characteristic landscapes of Basilicata and also an individual and archetypal exploration of places that disappeared and are now progressively “returning”. Tell us about the “journey of the film,” its progressive making, that is, the way in which the initial theme and screenplay have changed in contact with the places’ identity?

Basilicata is a land that belongs to me and I belong to it, not only because I was born here and work here but much more. This region has been my creative and human Universe, a kind of laboratory where unknowingly, whilst living my life, I was practicing the language with which I wanted to communicate with others and with the world. It is a land of contradictions where the natural and unspoilt sceneries make it still dominate civilisation. An ancient and magic land where archetypes and modernity attempt to exist side by side. It is ultimately my homeland, and the journey of *Montedoro* is also, in a way, my own journey in this land in search of myself. The pretext for this “personal development” was therefore provided to me by means of my encounter with Craco and Pia Marie Mann, which have become the protagonists of the film. I came across this town, which was abandoned in 2006, by chance whilst I was working on my previous film, *Nine Poems in Basilicata*, during which I went around looking for places and landscapes that could accommodate the poetry of John Giorno, the protagonist of that film who was also originally from Basilicata. From that mo-

ment on, I couldn’t get Craco out of my mind. It became an obsessive thought, a fixation. I could hear its call every day like a mysterious breath of air that rose suddenly, like a tune. In those beautiful remains, almost a work of *land art* designed by Nature, in the old town situated on the hill that miraculously survived the landslide of 1963 that made the ancient settlement fragile, insecure and inhospitable, I saw a striking metaphor of the disintegration I was feeling on my own body and the disintegration on a larger scale, that of my country, Italy. In the beginning I thought of trying to make a documentary. Then, by time, other elements came into the picture. One day a member of *the Craco Society*, an institute whose existence I wasn’t aware of, contacted me. *The Craco Society* is an association of descendants from Craco living in North America, nearly a thousand people spread between New York and Canada. That was another great discovery! Whilst I was getting lost in the midst of the ruins of an abandoned town, its old inhabitants or descendants suddenly emerged from the other side of the ocean. It was 2008 and their representation had planned a trip to Craco to visit, for the first time, the houses which their parents had left behind to go to America. It was there that we met. It was a very emotional day, unforgettable. That was when I met Pia Marie Mann and got to know her story. At that precise moment Pia, born in Craco from Crachesi parents, had found her birth mother of whom she had lost track after the mother had given her up for adoption to an American family fifty years earlier. A woman who was therefore suspend-

ed between one life and another, between two worlds: the United States and Craco. Her own Christian name, Porziella, refers to a precarious balance: Porzia in Christianity meant “separated” ... in other words: it’s as if her life story had already been written at the moment of her birth. It was precisely the fascinating encounter with Pia that finally made me decide about the film. She told me her amazing story and her pain for the long separation from her family and her homeland. She became a valuable element for me. I convinced myself to attempt at relating her life story by trying to connect some of all these revelations: her story, the story and the nature of the place and my personal experience. There you are! Things happened more or less like this, by stratification, and the film took shape in this way too, with distinct layers. Curiosity prompted me to thoroughly investigate those bonds and relations. That is why I had gone to live for some time in the abandoned town. I often went to the cemetery to photograph the photos on tombstones and in the evening I showed them to Anna Di Dio, one of the last inhabitants of the place, who lives with her mother in a small village on the other side of the hill on which Craco lies. This small village, Craco Sant’Angelo, is home to a dozen people who used to live in the abandoned town, and who, sentimentally, never wanted to detach themselves from that place. A resilient community. Many of them later took part in the film, just like Anna and her mother, who became family to me. My actual theme and screenplay were developed whilst the film was in progress, in the midst of thousands of notations,

notes, interviews and photographs. I did nothing other than listen and abandon myself, like a dowser, to the energies that emanated on the way.

The myth directs your story incessantly. You just provide some basic narrative information that is useful to the viewer to be able to follow the story, but then it is mainly the land and the rituals associated with it that direct the “stream of consciousness” of the film. Was the option of a “free” narrative already present in the writing of the film, or was it at the time of the shooting that the story “unleashed” itself?

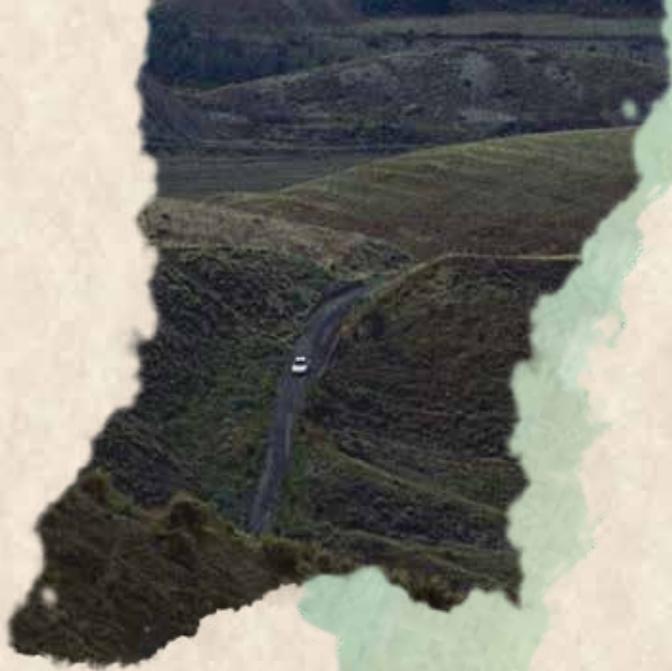
It was a mix of the two. During the process of writing I have always looked for links and synapses in what I wanted to show, but without rigidity. The character of the film, the material I had available and my personality have always directed me towards flexibility and listening. I think it is a question of humility. I always asked myself: how do you tell true stories with a camera? How do I show all my respect, my gratitude and my love for this place and these people? Besides, the path I was taking was nothing more than a collection of textual elements, a source of learning. The answer that comforted me most was in a phrase of the painter Giorgio Morandi that said, “Nothing is more abstract than reality”. I had to lose my bearings to orientate myself in the night of the story and find points of reference. Like when you walk in the woods at night and suddenly, in the distance, a light appears on the hill in front of you. That light orientates you but also tells you to go where

everything was born, to the origins. There is something sacred in all this; the journey itself has something sacred in it. An image in the film, in my opinion, describes this well: a night scene of the town captured from a distance where mysteriously a light appears on the tower, the place that the film’s protagonist will reach. In that light I see *Montedoro*, I see a mysterious and sacred image, I see the origin of the world and of the living creatures that have assumed the present form, I see the origin of Craco and its *genius loci*, I finally see the true persona of the film, the place, that reawakens on the first meeting with Pia. I have always seen Craco as a character, an organism that is alive and breathes like its inhabitants. During my stay there I did nothing but feed my “inner room” with my eyes and my feelings. From this room I spied on every fissure, every crack on the walls of Craco, whilst glimpsing in the distance a utopia, a small Arcadia, a Golden Age that no longer exists or that perhaps never existed.

***Montedoro* is your first feature film but already in your previous works - particularly in *Nine Poems in Basilicata* and *Il Giardino della Speranza* - the reality, the places and the biography merge into a poetic language that combines documentary, fiction and experimentation. To what extent have your previous works influenced and interacted with *Montedoro*?**

There are different points of contact. In this film, as in the previous ones, there is an exploration of the landscape, both the geographical one and the human one. I like to look for

links between the characters and their environment. I like to make different elements relate to each other, the observer (the landscape) with the element that inhabits it (the character), which is often more an element that performs rather than acts. The conjunction between these elements produces a new element, a language, a poetic element. And whilst indulging in a poetic language, I choose poets as my own collaborators, who stand in front or behind the camera, or, as in the case of Domenico Brancale in *Montedoro*, on both sides: in fact he was both one of the characters and my collaborator and inspiration for the dialogues. I prefer to have a poet beside me rather than a cinema “technician”; in fact I think this is a real salvation. Another point of “continuity” is the use of pre-existing images to my shooting, often old super8 films of found footage. And this is yet another element. My work proceeds by means of the stratification of elements: like a combination of a series of contact prints. The real difference between *Montedoro* and previous works, in my opinion, is technical and productive. This is my longest, most painful, difficult and challenging work. For the first time I chose to work with a full crew, compared to my other works that were more “solitary”. *Montedoro* was an epic undertaking for many reasons, firstly because of the problematic nature of the rugged and inaccessible location and secondly because I decided to shoot the entire film with a super 16mm camera, challenging this town of rubble that stands on a mountain of brittle clay.



In your film the demonstrative-documentative level – the camera’s journey – is combined with the narrative-fictional level – the diegetic journey of the protagonist – and this convergence is a formal operation that occurs thanks to the style. For example the incipit (after the prologue), with the title “*Montedoro*”, which fades away in the frame that displays the train’s route in the landscape, a route visible through a large window – much like a cinema screen – with a widened and concealed close-up of Porziella. Can you explain how you prepare the shots of the natural environment? And then how this environment becomes a set and then film space?

As I was saying I need to create a deep connection with what I am going to film. It is important for me to create relationships with the spaces, characters and environments of the film. It is a kind of vital process and a process of knowledge. During the long period of preparation I took thousands of photographs and then, at one point, I started to move into the film with Pia and with my iPhone. I had already noted down and prepared with Pia and with my phone many of the scenes that I chose to record on film. I believed it was a way to go in search of a truth in the relationship between me and the other elements of the story and at the same time making the protagonist and the characters of the film “getting used to” the presence of the cinematographic “apparatus”. I am therefore well prepared for the choices that the film demands me to record and this allows me to improvise in a “controlled” manner during the time of the actual shooting.

I then try to prepare the set in detail but I like to be surprised by what the moment of shooting offers me. The preparation is useful for all the technical aspects, but you can never be (really) prepared for an emotion. Some scenes, such as the dreamlike ones, originate from intuitions and improvisations dictated at the time on the set. And for this we need good collaborators and I’ve had many. At the camera I had Giovanni Troilo with whom I have great affinity and he has done a lovely job in the images of *Montedoro*. The opening scene you referred to actually developed in this way, first shooting it with my iPhone during the preparation and then redoing it exactly the same way with a super 16mm camera on that now inactive old railcar of the *Ferrovie Appulo Lucane*. After all, *Montedoro* is also this: a final, definitive, historical act in relation to what we filmed. Most of the streets, the houses, most of the landscapes, the people and objects filmed today already no longer exist. Some people died, some houses have collapsed, some landscapes have fallen apart. All this happened precisely during the period of filming. *Montedoro*, therefore, is already a historical document.

Yours is a journey in the memory of an ancestral land, Basilicata, and in particular, the region of Craco. The same characters are like mythical figures that move on natural backgrounds that were not ruined by time and modernity. And your camera explores places where it seems that the world “had never existed”, as we hear at one point in the film. Can you tell us about your ap-



proach to figures like the Crows, the shepherds, the blacksmith ... How did the documentation and the encounter with these people take place, some of whom – the shepherds, I think – present (rather than interpret) themselves in the film? And how did the true phenomenology of their actions and rituals influence the dramaturgy of the film?

Cinema - like life - is made of encounters and passion. When life and cinema come together as in this case, the focus shifts to the concept of true and false. As I said, how do you tell a true story through the lie of cinema? You have to investigate and get to the bottom of all the elements of truth, looking for abstraction. All the so-called “characters” of the film really exist or have existed in the collective memory of the place. And all the actors, except for the taxi driver, the two Crows and the town crier, are local people who do not interpret but “talk”. I met all these faces, these people at the location, by spending time in the abandoned town and in the community of Craco Peschiera. I stopped a lot to talk to the inhabitants of the “new town”: the amount of time needed for the preparation of the film and the fact that it seemed the shooting would never start was unexplainable for all of them, almost absurd. I am sure that someone mistook me for a crazy and unlucky mythomaniac! I had this impression especially when I went around to assemble the cast, at the cemetery, at the market, in the countryside or in manor farms, in the houses or in a family dwelling in a nearby town, searching for true and ancient faces.

It was a long and slow job to make it clear that I wanted to work with them and to show them my true intentions of love for them and Craco. The only people who did not agree to take part in the film are the two women who inspired the characters of the Crows. Two amazing people that I observed for a long time in these years. They live alone, completely sheltered from the world, with no TV and no electricity. They live hidden and do nothing else other than go to the cemetery every day to visit their deceased relatives. I tried in every way to convince them to take part in the filming, but their discretion, their dignity and their reserved attitude prevented them from doing so. So I organised a casting in Craco Peschiera where I found the two actresses who played their role, Caterina Pontrandolfo and Luciana Paolicelli. They are both from Basilicata and worked in theatre for many years but have a very different experiences: Caterina works on tradition and memory in performances where popular songs and her voice are the protagonists, Luciana instead worked on experimental and avant-garde plays with her renowned company, the *Teatro dei Sassi* of Matera. The taxi driver is Joe Capalbo, a friend and a good actor from Basilicata who has worked with great authors like Abel Ferrara, Mario Martone and Peter Greenaway. And the town crier, as I was saying, is my dear friend and poet Domenico Brancale. This was my material, located on the border between reality and fiction along which I walked.

Apart from the individual shots, you also work a lot on the structure of the editing: the internal composition of individual shots is combined with an overall composition built on the kinetic relationships between shots. I think that your film is a film about voyages precisely because it depicts movement, a shift on three levels: the movement of the camera in search of the signs of the territory, the movement of the pro-filmic captured by the fixed camera, and the movement between shots that makes the viewer continuously disorientated and continually forced to reallocate his point of view (almost literally) on the world that you show him. Is this orchestration of framing and editing for you a preliminary method to construct the narrative, or is it the final process of the production of the film?

I think this is a natural process for me, it is involuntary. Cinema is an art and art is the result of a creative process involving observation, introspection and doubt that, together, produce a language. The creative process often requires facing doubt. And I had many doubts both during filming and during editing. For me they are both phases of discovery and exploration of the language, of the things that I would like to try to convey and how I would convey them. And in both phases I like getting lost, the very process of research involves getting lost. And I thought that in *Montedoro* this had to be very evident because it was written in Pia's story and in her relationship and my relationship with Craco. How do you look for something without getting lost, for that matter? However when dis-

orientation settles in, poetry always comes to the rescue, and what I tried doing during the shooting was to find combinations of meaning within a single shot in synthesis with the "feeling" of the protagonist and the place. Images that have a metaphorical, poetic and universal value. I wanted to try to transmit a tactile, physical and synesthetic sensation of the encounter between Pia and Craco. And this is never easy with cinema; I think literature is more powerful in this aspect. Take Proust for example. So when you work on this collection of images the last and final moment of editing is very long, cryptic and difficult. In *Montedoro* it was even more so because after all these long years of preparation and filming it was hard to get used to the completed images that had, in addition, a strong personality and autonomy in relation to the entire story of the film. Each of them seemed to possess its own character and its own and independent force. The editing was therefore a long and patient task of connection and a moment of added truth. In those moments I found great comfort in writing or re-writing about the relationship that was being created with the pictures and in reading some books that have helped me find my bearings. For example, the *Spoon River Anthology* by Edgar Lee Masters, Proust's *Recherche*, *The Tibetan Book of the Dead* and various treaties about alchemy, occultism, witchcraft and magic. It was like looking for comfort among the dead, in the nostalgia of places, between souls and symbols. On this journey I was very lucky to edit the film with Maria Fantastica

Valmori, who immediately took possession of all the material and was talented enough to be able to make a synthesis of my vision and my experience whilst adding her feminine sensibility in a film whose sensibility is all-female.

Besides the single system audio, how did you work with sound? Can you tell us something about the music used in the film too?

During the shooting I asked the sound engineer to go around on his own to capture the natural sounds of the place, especially the sounds of wind, leaves, animals, such as the crows flying around the tower of Craco and the goats grazing among the ruins of the town. Today these are the only inhabitants of the abandoned town. I wanted to capture reality as it is. Other times we recorded, on site, old Lucanian folk songs and dirges, which Ernesto De Martino wrote about, sung by Caterina Pontrandolfo. I wanted to use only the sounds of the place, or sounds that belonged to that particular place, real sounds. Then, during editing, we combined this material with piercing musical incursions that sounded like lacerations in the film. Like awakenings in the dreamlike journey of the protagonist. Here the composer of the music, my friend Vadeco, did an amazing and hypnotic job. He is Brazilian but of Lucanian origins and his musical and cultural syncretism could only provide the film with that mestizo trait that I wanted, that abandonment similar to a catatonic state. In the audio mixing, the sound designer Marcos Molina embellished all these elements with his great elegance and sensitivity.

What role does the audience have according to you? Whilst shooting or editing, did you ever think about what kind of audience would watch your film?

The spectator was my demon throughout the making of the film. The idea of the audience haunted me all the time. Escaping from this spectre's clutch to release my voice was a very stressful task from a mental standpoint. Little by little I shook it off me when I realised that my first confrontation with the spectator was actually on the set, when I had to explain the scenes to the crew and the extras. Many of them were amazed, puzzled and they asked me what was the purpose of those scenes and what their hidden meaning was, but in the end they abandoned themselves to the story and managed to transmit the beauty and intensity of those moments. My first audience was them, right in that moment, as I moved within the dark matter of the film.

From the point of view of production, you define *Montedoro* as an "epic" undertaking and a film involving everybody. Considering your dual role as director and producer of the film, can you help us understand this better?

The film slowly started taking shape in the midst of thousands of financial and logistical difficulties. I started in 2012 by filming most of the dreamlike scenes in a week. I felt that it was time to shoot and to make things advance. I showed the director of photography the old films in 8 and 16mm that I received from the *Craco Society*. These documents depicted the life in the

town from 1929 to the sixties. There was even the last film before the landslide of 1963! I wanted a nostalgic picture, a timeless one, like those I saw in the old films. An image that would allow me to see the ghosts of the place too. Therefore an image that was in itself ectoplasm. This is why we chose to shoot the film with a super 16mm camera. The celluloid reveals, allows us to see beyond the picture, to dig deeper. After this first week of shooting I put together a teaser with which, as I continued to write, I went out looking for funding to continue to film, funding that never came through. In Basilicata there was still no Film Commission and this film could not seem to find financial support. But I never gave up; making this film had become, at one point, a matter of life or death! We also went through all the red tape and when I learned that we were not given any funding I felt it was the best day of my life! At that moment I realised that I had received a gift, that of being free and to have suffered an injustice because *Montedoro* was an urgent story, one that must absolutely be told! That anger and that freedom accompanied me all the way. The only solution was to self-produce the film. We therefore joined forces and decided that the film would be "homemade" by me, Adriana Bruno and Pia Marie Mann who, consequently, apart from being the protagonist, also became the film's patron. Adriana and Pia were my main collaborators in this endeavour. I have no words to thank them; I can only say that without them this film would not exist! Money was scarce and this was one of the reasons why we were only a few on the set, making *Montedoro* a

true ecological and collective experience, a story of the place, at the place itself with the greatest involvement of the community of Craco and the involvement of professionals and workers from Basilicata. This proved to be a real salvation for the film because it put us in a position to create a beautiful united group of people moving within a familiar culture and territory. We decided to restart working on the film and go all the way in 2013, in the summer, in July. I remember that the bridge that connected Craco to the main road leading to Matera had collapsed just before filming began and this was a big problem in terms of logistics and travel. I decided that the only way to film was to go and live right there, in the abandoned town. And so we did! In the old primary school that I had already used in the preparation phase, we set up our base camp. It became a true "film-building site": some rooms were the sleeping quarters of most of the crew and the other large rooms were used by the various departments of scenic design, carpentry, costumes and as a store for tools. We started right from scratch in that place, setting up everything, bathrooms, a kitchen, a laundry area. It had become a kind of communal. The school had become our den, our asylum that made me proud to pursue the utopia of a new type of cinema, something different, as I said ecological, that completely merged with the place that we were going to film. What a wonderful memory of those days! Well, I can reflect on these things now, but I guarantee you that every day the problems were so numerous that I did not have time to think too much, I had to act. I devoted

my only free time to my travel journal. Every day I wrote down the things we did and what we would have done the next day. I took notes on the weather, the crew, wrote about all the dynamics that the psychodrama of a set entails. But above all, this was a motivational journal for me: every day I wrote something to motivate myself and to have faith and confidence in the endeavour, to remind myself that I would make it especially when everything seemed to go wrong. In fact, on top of that, when the first day of shooting arrived a whirlwind messed up the production planning and caused extensive damage. That was the only time, I think, when I thought I would not make it! But fortunately stubbornness, determination and a deep respect for that community and for Pia's life story gave me a moral burden so great that I could not give up. The obsession of truth for those destinies had made us all protagonists of a film within a film whose celluloid now only moved forward.

In your film a deserted city comes back to life, *Montedoro*, and during the long final sequence the inhabitants, who became the protagonists of a sacra rappresentazione (Translator's Note: equivalent to the English mystery play) built around the return of Porziella, reclaim the streets of this village in ruins (of which you also show us the precious period images), just as the woman detaches herself perhaps forever ... Do you think that this film may have a positive impact in terms of the "reconquest" of the territory and its traditions by the inhabitants and especially by the local government? Maybe it's a provocation,

but shouldn't it be shown to *UNESCO* so that Craco could be declared World Heritage?

I hope so, although I'm not very optimistic about it. Today we are so drugged by an intangible present that only a few are able to look back and look at the past, and even fewer are able to look at the future. My deepest desire actually is that the film may trigger an interior sentiment in the hearts of those who watch it, that it may lead to contemplation on one's own life. *Montedoro* is a journey in search of lost time that is set in the past or maybe in the future. Maybe this time does not exist, but the very idea of searching for it can help us feel alive. We live in times of a collective apocalypse of mankind, of emptying: we have lost the ability to look inside ourselves, at the past, at who we are, with positive momentum towards the future without fear of being "a blade of grass", as my illustrious compatriot Rocco Scotellaro wrote. His verses "I am a blade of grass, a trembling blade of grass, and my homeland is where grass trembles" have accompanied me for a long time and I hope that all those who will watch this film will find or re-discover their starting point, their homeland, by seeing, in the microcosm of Craco, their life and their destiny. This happened to me and I hope that all those who will watch the film will be able to say, like the two Crows, "one day even we will return to *Montedoro*". By this I mean a return to oneself, to our roots, to the truth. Craco is already a world heritage site where people should go, at least once in their life, to ask the oracle about their inner self.

Traduzioni/Translations by:
Mattia Garofalo, Juliette Lopez,
Claudia Vettore





And now start your journey in Montedoro!
MontedoroFilm.it

noeltan

TODOS CONTENIDOS
Y YO TAMBIEN
MEDIA COMMUNICATIONS



Rattapallax



astrolábio



Basilicata 2007|2013

Fondo europeo di sviluppo regionale



UNIONE EUROPEA



REGIONE BASILICATA



Investiamo sul nostro futuro

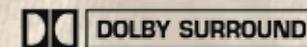


LUCANA
FILM COMMISSION



The Craco Society

NOMADICA



noeltan

Via Gandhi 11
85100 Potenza, Italy

Via Principe Amedeo 126b
00185 Roma, Italy

T/F: +39 0971 411217
email: info@noeltanfilm.com

ADRIANA BRUNO
T: +39 333 6482362
email: produzione@noeltanfilm.com

NOELTANFILM.COM

