

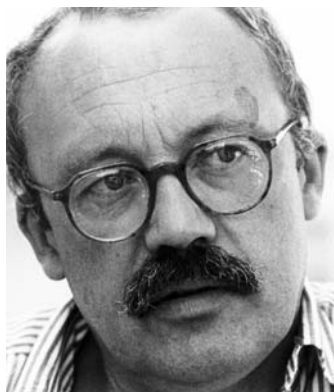
BIOGRAPHY

Villi Hermann, madre ticinese e padre svizzero tedesco, studia arti figurative a Lucerna, sua città natale, a Krefeld e poi a Parigi. Negli anni 1964-65 espone a Lucerna e Lugano i suoi primi quadri e disegni e le sue litografie. In seguito frequenta la London School of Filmtechnique (LSFT), dove si diploma nel 1969.

Tornato in Svizzera (dapprima a Zurigo, poi in Ticino), inizia a lavorare come cineasta indipendente, collaborando parallelamente con la Televisione svizzera DRS Zürich e RTSI Lugano per documentari e servizi culturali. Dal 1976 lavora con il Filmkollektiv di Zurigo. Nel 1981 fonda la propria casa di produzione, Imago Film, a Lugano. Realizza la prima coproduzione ufficiale con l'Italia **Bankomatt**. Attualmente vive nel Malcantone.

Membro dell'Associazione svizzera regia e sceneggiatura film ARF/FDS e dell'Associazione dei Produttori Indipendenti Cinematografici Elvetici APICE.

VILLI HERMANN



Oltre le frontiere

Di madre malcantonese ma originario della Svizzera tedesca, dove è cresciuto e si è formato prima di recarsi a studiare cinema a Londra, già coinvolto direttamente nell'ambiente del cinema svizzero negli anni del maggior impegno sociale, Hermann giunge in Ticino negli anni Settanta (nel decennio precedente svolge il lavoro di grafico, firmando anche alcune mostre) e nel 1974 realizza il mediometraggio **Cerchiamo per subito operai, offriamo...**, un'indagine sulla situazione dei lavoratori pendolari

che entrano in Svizzera quotidianamente. Nel 1977 in **San Gottardo**, un film documentario e insieme di finzione è ancora il mondo del lavoro il tema centrale. Con i film seguenti, **Matlosa** (1981) e **Innocenza** (1986) Hermann, appoggiandosi anche alla letteratura ticinese (ambidue i film sono tratti da racconti di scrittori della Svizzera Italiana) indaga su realtà che nel passato si fanno man mano più vicine a noi, fino al suo ultimo film di finzione **Bankomatt**, ambientato nell'attualità del terziario. Un Ticino dunque che per Hermann non fa solo da fondale, ma costituisce materia di indagine e di analisi.

Uno degli elementi dell'indagine e di analisi, che appare una costante del cinema ticinese e che si manifesta sin dagli inizi del cinema svizzero, è l'elemento drammatico e drammaturgico insieme alla «frontiera».

Da una parte, cioè, la frontiera come utopia di un incontro, dall'altra, la frontiera come ostacolo difficile da superare.

È questo il concetto di frontiera che i film successivi di Her-

mann, e anche i documentari degli anni Novanta, metteranno in evidenza: invece del senso di confine, quello della sua permeabilità, dei suoi continui attraversamenti, della sua incongruenza di istituzione che traccia una linea assurda nella continuità di un tessuto sociale simile ed integrato da tutte e due le parti, solo nominalmente divise. Dopo che i suoi film hanno parlato dei problemi concreti dei «frontalieri» (**Cerchiamo per subito operai, offriamo...**) o delle generazioni di operai che hanno contribuito persino con il sacrificio di vite umane a rendere pervio quel confine (**San Gottardo**) ciò che Hermann sottolineerà è «l'andare» e non «lo stare» dei suoi personaggi, accomunati più che dalla cittadinanza, dal dialetto, dalle abitudini di vita, dal bisogno di lavorare, nel profondo, da un'erranza che li porta ad andare oltre il loro luogo d'origine, verso le più vaste

Le prime sequenze di Matlosa ci dicono già tutto del cinema di Villi Hermann. La volontà di indagare nel presente con uno sguardo che è quello del documentarista, senza abbellimenti e filtri vari, per giungere ad un giudizio più politico che morale delle cose. Un incontro più emotivo, quasi romantico, con la natura, con il passato: il tutto condotto sul filo di un desiderio, quello di comprendere cosa si è rotto, nella natura come negli uomini che vivono dentro quella natura, nello spazio di tempo che separa i due momenti. Fabio

Fumagalli, Quel «Matlosa» che è dentro di noi, in «Azione», Lugano, 12 novembre 1981

ABOUT THE AUTHOR

Domenico Lucchini, nato nel 1955, è stato dal 1984 al 1987 responsabile della promozione del cinema svizzero a Berna, presso l'Ufficio Federale della Cultura, e dal 1989 al 2001 addetto culturale del comune di Chiasso e direttore artistico del Cinema Teatro. Studioso di cinema, da sempre impegnato nell'ambito della promozione culturale, ha diretto dal 1990 al 1997 il film festival per ragazzi di Bellinzona e dal 1994 al 2001 l'Associazione europea del film per l'infanzia e la gioventù. Da ottobre 2001 ha assunto la direzione del CCS - Centro Culturale Svizzero di Milano, antenna per l'Italia della Fondazione Svizzera per la Cultura, Pro Helvetia. Da luglio 2005 è responsabile delle attività culturali dell'Istituto Svizzero di Roma.

FILMOGRAPHY

2008	From Somewhere to Nowhere
2006	Pedra. Un reporter sans frontières
2006	Greina
2005	Sam Gabai. Presenze
2004	WALKER. Renzo Ferrari
2003	Mussolini, Churchill e cartoline
2000	Luigi Einaudi. Diario dell'esilio svizzero
1998	TAMARO. Pietre e angeli. Mario Botta, Enzo Cucchi
1997	Giovanni Orelli. Finestre aperte
1996	Per un raggio di gloria
1992	En voyage avec Jean Mohr
1989	Bankomatt
1986	Innocenza
1981	Matlosa
1980	Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten) co-autore
1977	San Gottardo
1974	Cerchiamo per subito operai, offriamo...
1970	24 su 24 (il contrabbandiere)
1970	10ème Essai
1969	Fed up

BIBLIOGRAPHY

- AA.VV., Cerchiamo per subito operai, offriamo... (Copione del film. Documenti e materiali sui lavoratori frontalieri), pubblicazioni e documentazioni a cura dell'ECAP-CGIL, n. 12, Zurigo, 1974
- Tobias Kästli, Der Streik der Tunnelarbeiter am Gotthard 1875, (Quellen und Kommentar. Das Buch zum Film), Z-Verlag Basel, 1977. ISBN: 3-85990-034-X
- Jörg Huber, Es ist kalt in Brandenburg. Ein Hitler-Attentat, (Texte zum Schweizer Film), Schweizerisches Filmzentrum, Zürich, 1980
- Niklaus Meienberg, Es ist kalt in Brandenburg. Ein Hitler-Attentat, Limmat Verlag, Zürich, 1980. ISBN: 3-85791-030-5
- Niklaus Meienberg, Es ist kalt in Brandenburg. Ein Hitler-Attentat, Wagenbach Verlag, Berlin, 1990. ISBN: 3-8031-21868

VILLI HERMANN

> Oltre le frontiere

possibilità offerte da nuovi orizzonti.

Se un autore come Hermann ha potuto continuare a realizzare film nella Svizzera italiana il problema principale non sembra essere quello di dimorare in Ticino piuttosto che a Ginevra o Zurigo, o di rivendicare una comune specificità, bensì quello della continuità creativa, dell'organizzazione di un circuito di produzione e di distribuzione efficiente. Ma questo è un problema che non vale solo per la nostra dimensione locale, ma che concerne la promozione del cinema su scala nazionale. «Non esistendo un'industria cinematografica in Svizzera, il nostro cinema è escluso in partenza dai grandi circuiti commerciali. Per questa ragione il regista è nella maggior parte dei casi anche produttore delle proprie pellicole e deve passare buona parte del suo tempo a cercare i finanziamenti. Lo Stato, la televisione e alcune fondazioni sono le fonti principali. Non dimentichiamo però che i sussidi statali per il cinema non permetterebbero neppure di produrre un film all'anno in un'altra nazione. Il nostro cinema subisce ancora maggiormente il peso di questa situazione essendo un'espressione della minoranza linguistica della Svizzera Italiana».

Così si esprimeva 25 anni fa Villi Hermann, il più autorevole fra i nostri registi.

Sempre Hermann, con una lettera aperta in risposta a un articolo apparso su un quotidiano ticinese intitolato «I limiti del cinema svizzero», all'accusa di una difficile commercializzazione dei nostri prodotti, ribadisce alcuni risultati da primato nel box office ottenuti da film recenti (come Beresina di Daniel Schmid o Pane e tulipani di Silvio Soldini). Così come ricorda il successo, anche qualitativo, dei film documentari «nostrani»,

riportato in rassegne specifiche di tutto il mondo ma anche

nelle sale cinematografiche del paese, in particolare della Svizzera tedesca e francese. Rivendica l'approccio culturale alla materia a scapito di quello commerciale che invade soprattutto l'industria americana. «Credo che il nostro cinema debba parlare di noi e non invitare a scimmiettare quello di Hollywood, realizzato solo per guadagnare, calcolato a tavolino dai cosiddetti «manager audiovisivi» i quali se vedono che non rende sul mercato non viene neanche preso in considerazione... il cinema svizzero si fa perché c'è un gruppuscolo di gente che pensa di aver qualcosa da dire, da comunicare, da scopercchiare, da far vedere.

In questo intervento Hermann fa spesso riferimento nei suoi interventi al «documentario di creazione» che alle latitudini locali è ancora valorizzato e non sacrificato sugli altari dei cosiddetti «Ersatz», i servizi o le corrispondenze in cui spesso si affastellano informazioni superficiali. Un tipo

Hermann vuole ricordarci che il mestiere del fotografo è fatto spesso di occasioni. È l'evento che cerca il fotografo, non il fotografo a cercare l'evento, e tanto meno a commentarlo. Ne è nato un prodotto che parla attraverso la parola e soprattutto l'immagine. Che è il modo migliore per rendere omaggio, come qui succede, a un fotografo di valigia.

Renato Martinoni, Videocamera con vista fotografica, in «Giornale del Popolo», Lugano, giovedì 18 marzo 2004

Nicolas Meienberg, Maurice Bavaud a voulu tuer Hitler, Edition Zoé, Genève, 1980

Mariano Morace (a cura di), Da L'innocenza a Innocenza (Dalla novella di Francesco Chiesa al film di Villi Hermann), Edizioni Città di Lugano, Lugano, 1986. ISBN: 2-906842-00-1

Domenico Lucchini, Villi Hermann, cinéaste (Retrospective en sept films), Centre Culturel Suisse, Paris, 1987

AA.VV., Un cinéaste de frontières, Villi Hermann, a cura di Domenico Lucchini, Centre d'Action Culturelle, Annecy (F), 1988. ISBN: 2-906842-00-1

Verena Zimmermann, En voyage avec Jean Mohr, Kunstmuseum Solothurn, 1993

Ester Carla de Miro d'Ajeta, Villi Hermann: Cinema senza confini, Pro Helvetia, Università degli studi di Genova, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione generale dello spettacolo, Roma, 1993

Angelo Gregorio, L'allievo scomparso – Una sceneggiatura e cinque poesie, Casagrande, Bellinzona, 2000. ISBN: 88-7713-308-2

AA.VV., Luigi Einaudi. Diario dell'esilio svizzero, cofanetto edito dall'Ente per gli Studi Monetari, Bancari e Finanziari «Luigi Einaudi», Banca d'Italia, Roma, 2002, Quaderni di ricerche, numero 24, con interventi di Massimo L. Salvadori, Giovanni Busino, Tancredi Bianchi e Flora Pierelli

AA.VV., La guerra vista dal Ticino 1939–1945, 102 immagini del fotoreporter Christian Schiefer. Con interventi di Alberto Nessi, Adriano Bazzocco, Antonio Mariotti e Villi Hermann. Giampiero Casagrande, Lugano, 2003. ISBN: 88.7795.135.1

Domenico Lucchini, Villi Hermann, Il castoro cinema, Milano 2004. ISBN: 88.8033.332.1

VILLI HERMANN

> Oltre le frontiere

di cinema, il documentario svizzero, che racconta la realtà nei suoi dettagli, che cerca di restituire il senso e l'atmosfera di certi luoghi, il carattere di certi personaggi, usando in modo molto libero il tempo, spesso di lungometraggio, entrando sempre nel merito delle questioni dibattute, senza l'ansia di doversi sacrificare e di compiacere al pubblico. È forse un caso che Hermann si sia cimentato in quest'ultimo decennio, solo con il documentarismo?

Un documentarismo che si dà il tempo e la dignità di un film narrativo e, spesso attraverso le voci spontanee di personaggi intervistati, permette allo spettatore di addentrarsi in un contesto sconosciuto nella posizione di un interlocutore privilegiato. Con gli inevitabili imprevisti di ogni forma di cinema-verità (anche se il termine, oltre a non garbargli, non è forse appropriato trattando di Villi Hermann): una regia del sonoro oltre che delle immagini che tiene a essere fedele alle spontaneità dei suoni e dei rumori, il cui «colore» contribuisce enormemente all'interesse degli argomenti e dell'ambientazione. Film in cui i personaggi da Jean Mohr (**En voyage avec Jean Mohr**, 1992) a Maurice Bavaud (**Es ist kalt in Brandenburg – Hitler töten**, 1980) Mario Botta e Enzo Cucchi (**Tamaro. Pietre e angeli**, 1998), da Giovanni Orelli (**Matlosa**, 1981) a Luigi Einaudi (**Luigi Einaudi. Diario dell'esilio svizzero**, 2000) Christian Schiefer (**Mussolini, Churchill e cartoline**, 2002), via via fino a Renzo Ferrari (**Walker. Renzo Ferrari**, 2004) e all'ultimo Samuele Gabai (**Sam Gabai. Presenze**, 2005) sono fondamentali. Non certo personaggi inventati, ma le cui storie costellano i film di piccole narrazioni ricreando nel cinema il mitico rapporto tra narratore e ascoltatore che in tutta la storia del cinema, anche in quello più realistico, è stata alla base di ogni affabulazione.

Di fatto, la differenza fra cinema del reale e cinema di fiction è ben poco definita: i confini fra generi sono labili e la fiction si inserisce spesso nel documentario come il documentario nella fiction. È quanto sostiene anche Villi Hermann che fra i due generi non fa distinzione. Un po'provocatoriamente si potrebbe affermare che «il documentario è il cinema per eccellenza» per il fatto anche di non essere tenuto a rispettare i codici espressivi dominanti lasciando campo libero al punto di vista del cineasta. Si pensa evidentemente al «punto di vista documentato» di Jean Vigo, concetto

75 minuti di intensa ricostruzione storica; un'accavallarsi di ricordi e di testimonianze che fanno luce su un episodio poco conosciuto, la peregrinazione dopo l'8 settembre 1943, di un futuro presidente della Repubblica in fuga dall'Italia [...] Qualche volta Villi Hermann dà l'impressione di disperdersi in tracce non sempre pertinenti, ma la storia degli esuli italiani in Svizzera, la maggioranza dei quali ebraica, è così ricca e fervida da rappresentare un fondamentale terreno di studio. Molto belle le testimonianze del figlio Roberto, di Renata Aldrovandi (moglie di Giulio), di Francesca Pometta, di Edgardo Sogno.

Aldo Grasso, L'esilio di Einaudi una lezione di stile e memoria, in «Corriere della Sera», lunedì 19 febbraio 2001

AWARDS/FESTIVALS

- 1972 **24 su 24**, Premiato al Festival mondial du cinéma indépendant di Huy (B)
- 1974 **Cerchiamo per subito operai**
Menzione speciale al Festival di Toulon (F)
Premiato al Festival international du cinéma di Nyon (CH)
Invitato alla Mostra del nuovo cinema Pesaro 1974
- 1977 **San Gottardo**, Pardo d'argento al Festival del Film di Locarno
Premio De Sica al Festival di Sorrento
- 1981 **Es ist kalt in Brandenburg**
Premio Adolf-Grimme, Marl (D)
Premiato al Festival dei Popoli di Firenze
Invitato al Festival di Cannes, Semaine de la Critique
Invitato al Festival di Berlino, Forum
- Matlosa**, Premio Laceno d'oro al Laceno d'oro del neorealismo italiano di Avellino
Premio ISDAP alla Biennale di Venezia, in concorso
Segnalato dalla Federazione Italiana dei Cinema d'Essai
- 1986 **Innocenza**, Premio qualità del Dipartimento federale degli Interni, Berna
Invitato alla Biennale di Venezia
- 1989 **Bankomatt**, Premio qualità del Dipartimento federale degli Interni, Berna
Premiato dall'ANICA nell'ambito del Mifed per aver rappresentato con successo il cinema italiano nelle maggiori competizioni internazionali del 1989
Invitato al Festival di Berlino, in concorso
- 1992 **En voyage avec Jean Mohr**
Premio miglior reportage artistico al Festival International du Film d'Art di Parigi
Premio qualità del Dipartimento federale degli Interni, Berna
- 1998 **Tamaro. Pietre e angeli**
Premio svizzero: Nomination miglior documentario svizzero
Invitato ai Festival di Seattle, São Paulo, Mar del Plata, Haifa
- 2000 **Luigi Einaudi. Diario dell'esilio svizzero**, Invitato al Festival del film Locarno
Invitato alla Mostra del nuovo cinema Pesaro
- 2003 **Mussolini, Churchill e cartoline**, Invitato al Festival del film di Locarno, sezione Cineasti del Presente
- 2004 **WALKER. Renzo Ferrari**
Invitato al Festival of films on Art, Montreal, in concorso

VILLI HERMANN

Un confronto sulla memoria e sul passato

Un regista che non ha mai fatto un film su sé stesso. È la prima considerazione da fare su Villi Hermann che, in più di trentacinque anni di attività (dall'emblematico **Fed up – Stufo**, realizzato nel 1969 a Londra come lavoro di diploma alla Lsft, al recentissimo **Sam Gabai – Presenze**), ha sempre filmato il mondo che lo circondava superando frontiere fisiche, linguistiche e mentali. Un cineasta che nel ritratto di altri artisti ha trovato l'escamotage per non fare ritratti di sé stesso. E il portrait è una caratteristica dello sguardo di Villi Hermann fin dai primi lavori, tanto che **Cerchiamo per subito operai, offriamo...** o **San Gottardo** o meglio ancora **24 su 24 – Il contrabbandiere** sono già raffigurazioni precise, se non di singoli, di figure sociali. «Ritratti di classe» li si potrebbe definire, il contrabbandiere, il frontaliero, l'operaio, che lasciano il posto a quelli d'artista (Jean Mohr, Giovanni Orelli, Mario Botta, Enzo Cucchi, Renzo Ferrari) quando l'impegno politico e civile che aveva segnato l'inizio carriera del regista ticinese non trovano più il contesto, l'intorno propizio. E l'arte e la storia (**Luigi Einaudi. Diario dell'esilio svizzero** e **Mussolini, Churchill e cartoline**) divengono piccoli grandi mondi in cui rifugiarsi, trovare nuova ispirazione e porsi comunque fuori dagli schemi usuali quando le risorse per continuare con il lungometraggio di finzione (o meglio, di narrazione) vengono a mancare alla fine degli anni '80.

Il regista sembra sempre partire da piccoli elementi: un diario, delle foto, sono il primo passo di uno scavo nella storia recente della Svizzera e dell'Italia, indissolubilmente legate per molte vicende del '900. Dietro l'apparenza, tutta la sua filmografia è un'opera certosina di ricostruzione e ricomposizione, di scoperta e riscoperta mossa da un desiderio di comprensione di quanto è accaduto o accade. E lo spettatore è un elemento di questo lavoro, quasi che il regista lo porti con sé e lo coinvolga e lo interroghi in continuazione. I film di Villi Hermann, impeccabili nella composizione delle inquadrature e nei ritmi del montaggio, non sono però fatti per appagare lo sguardo. Implicano processi e sollecitazioni che proseguono nello spettatore anche dopo lo scorrere dei titoli finali. Altro elemento che spicca, l'utilizzo delle altre arti visive o di narrazione per una riflessione sul cinema e il suo senso. Già la predisposizione al ritratto lo rende più simile, nell'approccio, a un pittore. Forse non è un caso che Villi Hermann sia approdato al cinema partendo dalle arti figurative. In **Giovanni Orelli. Finestre aperte** prende uno dei maggiori scrittori ticinesi, già autore dei testi di **Cerchiamo per subito...** e del racconto da cui fu tratto **Matlosa** (1981, primo dei tre lunghi di fiction), e lo fa spostare fra le due finestre della sua casa che domina la Val Bedretto in un unico piano sequenza. Il «peso» della parola di un affabulatore contro la durata del tempo. In **Mussolini, Churchill e cartoline** il regista va dentro e fuori dalle fotografie di Christian Schiefer per attualizzare passaggi storici che il fotografo luganese aveva colto in scatti emblematici. Il dialogo tra fotografia e cinema è qui come una conversazione tra padre e figlio («volevo capire il comporta-

ABOUT THE AUTHOR

Nicola Falcinella, nato nel 1971 a Chiavenna, giornalista e critico cinematografico, collabora con diverse testate fra le quali i quotidiani il Manifesto e la Provincia di Como, il settimanale Azione – Lugano, i mensili Jack e Gulliver e le riviste Cinequanon e Panoramiche/Panoramiques e il portale online Osservatorio dei Balcani. Collabora con il festival Sguardi Altrove di Milano, Morbegno Film Festival e Sondrio Festival – Mostra internazionale dei documentari sui parchi. Ha diretto il mediometraggio «Denis del pane» (2001) e il cortometraggio «Binari» (2005). Ha pubblicato racconti e reportage di viaggio.

IMPRESSUM

Edizione Swissfilms Zurigo
Istituto Svizzero di Roma
– Centro Culturale Svizzero
di Milano
Redazione Michela Pini
© foto di Luigi Einaudi:
Giulio Casanova
© foto Imagofilm Lugano
Copyright testi firmati degli
autori stessi
Grafica Thea Sautter, Zurigo

VILLI HERMANN

> Un confronto sulla memoria e sul passato

mento dei nostri padri nel periodo della guerra» ha spiegato in diverse occasioni il regista) in un confronto sulla memoria e sul passato. In **Walker. Renzo Ferrari**, uno dei lavori più recenti, il processo di creazione è fatto intuire per dettagli, mostrato a frammenti, mai raccontato: ma il perenne camminare dell'artista nel ritratto è simbolico di un'inesausta ricerca espressiva. Che Hermann, ancora una volta quasi mettendosi da parte, riesce a cogliere con una precisione rara.

Considerazione finale, ma non ultima, è che il cinema di Hermann, uno dei maggiori cineasti svizzeri, è paradossalmente più importante per l'Italia che per la Svizzera. La definizione di «regista di frontiera», spesso affibbiatagli per semplicità, non gli rende merito di essere un instancabile «contrabbandiere» da un lato all'altro della frontiera. Dal 1972 mette in comunicazione, e continua a farlo, due mondi vicini e con molte cose in comune ma poco raccontati al cinema nella loro relazione. Hermann prosegue il percorso dell'Alexander Seiler di «Siamo italiani» e integra le mancanze italiane: oltre all'importante «Pane e cioccolata» (1974) di Franco Brusati e il bel «Le conseguenze dell'amore» (2004) di Paolo Sorrentino, rare volte le macchine da presa hanno inquadrato da sud una linea di confine importante. (Nicola Falcinella)

Domenico Lucchini

INTERVIEW

Come sei giunto al cinema? Dapprima ho frequentato la scuola di Belle Arti a Lucerna anche perché a quel tempo i miei genitori abitavano a Lucerna. Dopo Lucerna sono andato in Germania e poi a Parigi poiché, come si diceva all'epoca, volevo diventare pittore. Allora realizzavo molte incisioni, silografie, stampe in genere. Poi a un certo momento mi sono sentito limitato dal formato, dalla statica. Al contrario cercavo qualcosa di dinamico che andasse al di là del quadro. È così che decisi di intraprendere il mestiere di regista. Innanzitutto si trattava di cercarsi una scuola. Messo a beneficio di una borsa di studio mi misi alla ricerca di una scuola di cinema all'estero poiché in Svizzera non esistono istituti del genere. Mi recai a Parigi, a Roma, persino a Praga, ma l'accesso mi era reso difficile poiché non ero in possesso della maturità. Finalmente mi iscrissi alla London School of Film Technique (LSFT). In effetti mi sentivo molto attratto da questa città che per altro nel 1968-69 era molto «in».

A Londra hai realizzato il tuo primo cortometraggio, poi rientrato in Svizzera due documentari che lasciano intuire i tuoi interessi e la tua poetica: Si «Fed up» era un tipico prodotto di fine studio: la scuola metteva a disposizione i mezzi tecnici e finanziari e tu con altri allievi realizzavi un piccolo film di 10/15 minuti. Nella fattispecie si trattava di un lavoro sperimentale. Poi ritorno in Svizzera e con «10ème Essai» e poi «24 su 24» comincio la «ricerca delle mie radici» che forse può essere definita una costante del mio cinema. In questi due cortometraggi, in particolare, inizio a parlare e far parlare la gente del mio villaggio, descrivendone le storie minute, magari un po' anomale. In 24 su 24 racconto la storia di un contrabbandiere che non esercita quindi un mestiere onesto come altri cittadini. Ciò che mi affascinava era proprio il fatto che egli prendesse il suo lavoro estremamente sul serio e ne parlasse con dovizia di particolari. Egli si rifiutava di emigrare e di andare a lavorare in fabbrica per cui rimanendo al villaggio era divenuto agli occhi dei benpensanti un piccolo «criminale». Ma la cosa sconvolgente è che egli filmasse con una cinepresa super-8mm le azioni «criminosi» dei suoi compagni: come si attraversa la frontiera, come si trasportano le sigarette, come si carica un'automobile. Il tutto in modo molto rapido e con perizia.

Questo filmato che hai integrato nel film, che costituisce un commento insieme ironico e straniante rispetto alle sue «azioni» non anticipa già in un certo senso la dialettica finzione/documentarismo costitutiva del tuo cinema? Io non ho mai fatto distinzioni fra documentario e finzione. Il modo con cui fai parlare qualcuno, dove indirizzi la luce, quanto fai dire, tutto ciò è già costitutivo di una messa in scena, esattamente come nella finzione. Se fai una carrellata attorno a un personaggio necessiti d'una preparazione: dunque tutto è già premeditato, disposto,

Fine 1977 il rifiuto di scegliere tra documentario e fiction, la possibilità di far non interpretare un personaggio storico, ma attraverso un lavoro documentario costruito sull'attore dà vita a uno dei suoi film importanti e forse incredibilmente scomparso dagli schermi, quelli grandi e piccoli che siano, da troppi anni, sto parlando di «Es ist kalt in Brandenburg», 1980 su quello che è stato dimenticato della nostra storia, tutto questo però è un filo che corre nella lotta di Willi Hermann.

Marco Müller, direttore della Biennale di Venezia, presentazione libro di Domenico Lucchini: *Willi Hermann*, edito da Castoro cinema, alla Biblioteca Cantonale Bellinzona, 2 maggio 2005

INTERVIEW

messo in scena. Sovente nel documentarismo l'indagine sulla verità è limitata o parziale, dunque spesso sei costretto a operare delle manipolazioni non solo nel classico momento del montaggio, ma anche durante le riprese. I documentari di Grierson sono tutti minuziosamente preparati con tanto di «story board» come nella fiction. Nel mio cinema non faccio dunque nient'altro che applicare quanto ho imparato a scuola...

Dopo tre cortometraggi realizzati nel 1974 «Cerchiamo per subito operai, offriamo...». Anche se il tema di fondo è simile agli altri, il progetto sembra più ambizioso. Sì, pensavo alla stessa stregua di uno scrittore che dopo i primi racconti cerca di scrivere il suo primo romanzo... Ma non abbandono il tema centrale: la frontiera che in tutti i miei film rimane un motivo ricorrente. Il film è più lungo e quindi più caro. La sceneggiatura viene sottoposta a due riprese alle commissioni governamentali ma sempre rifiutata. Anche i sindacati ed i movimenti politici erano contrari. Per finire realizzai il film con pochi mezzi, con un gruppo di amici: sindacalisti, militanti, economisti tutti entusiasti di poter affrontare finalmente anche in cinema un tema scottante come quello del frontalierato. In questa situazione l'esperienza scolastica si rivelò molto utile. Quella di Londra non era una scuola di intellettuali dove si imparava solo a fare il cinema. In realtà io ero in grado di utilizzare autonomamente la cinepresa, di montare, di illuminare le scene, registrare il suono, ecc.

Dopo il documentario «Es ist kalt in Brandenburg» e il «San Gottardo», ancora in parte un film documentario, realizzi «Matlosa» – come sei passato dal documentario alla finzione? – questo passaggio ha coinciso con un tuo mutamento ideologico? Devo subito premettere che, in quanto cineasta, non faccio alcuna distinzione tra cinema militante, cinéma vérité o cinema di finzione. Per me ogni film è uno spettacolo che produco per comunicare e ciò attraverso lo schermo cinematografico. Detto questo risulta evidente che, oggi come oggi, debuttare in Svizzera (dove in media sono necessari 1 o 2 milioni di euro per produrre un lungometraggio) con un film a soggetto è sempre più difficile. Pochi cineasti o produttori sono disposti ad accettare un simile rischio se non per determinati interessi. Allora è chiaro che per un debuttante sarà più facile girare un film a 16mm, magari documentario. Ma se si analizza bene il mio primo film: «Cerchiamo per subito operai, offriamo...» è possibile riscoprire nella sua trama un filo conduttore già «fanzionale». D'altronde anche «San Gottardo», che pure è un film per metà a soggetto, nella sua parte documentaria, tenta di sviluppare una storia più che descrivere un fatto di cronaca. È chiaro che in me c'è stata una certa evoluzione. Anch'io sto cercando con nuovi modi d'espressione di meglio capire una realtà in continua evoluzione. Adesso come adesso un film a soggetto mi permette più libertà di un documentario. Ciò ha anche a che fare ben inteso con una scelta politica. Secondo

Tanti ricordi di infanzia: il più vivo, quello del Matlosa, un venditore ambulante il quale si annunciava gridando «Policarpo Sperandio, che porta la cassetta sul dedrio», era spesso respinto oltre frontiera dalle guardie, ma anche il simbolo d'un vivere libero.

Dal confronto fra l'arida realtà e la memoria della patria piccola, nasce in Alfredo il sogno di assumere i panni del Matlosa e di suonare la sveglia ai compatrioti perché almeno tengano desta la fantasia.

Giovanni Grazzini, *Lugano malinconica e sogno portoghese*, Biennale Venezia, in «Corriere della Sera», 9 settembre 1981

INTERVIEW

me era giusto che il tema dell'emigrazione e la problematica di questo film venissero trattati a soggetto in modo che toccassero il pubblico più vasto possibile. Dieci anni fa, per rispondere ad esempio ad una iniziativa xenofoba come quella di Schwarzenbach, era giusto probabilmente reagire con un film militante come quello sui frontalieri. Oggi invece ritengo che, per intaccare in qualche modo il nostro tessuto politico-sociale, sia più opportuno intervenire con un film «poetico rivoluzionario» come è stato definito «Matlosa».

Come hai adattato cinematograficamente la novella di Orelli? Per un cineasta risulta sempre molto difficile tradurre in immagine un testo scritto, ben pensato e molto preciso. Ora, per me non è tanto importante stabilire se sono rimasto più o meno fedele al racconto di Giovanni Orelli, quanto l'aver potuto usufruire fin dall'inizio della sua collaborazione. La partecipazione di Orelli a questo film non è avvenuta, come per altri miei lavori, a livello del dialogo, ma con una serie di appunti e di indicazioni che mi hanno permesso una certa libertà dal punto di vista cinematografico. Malgrado io e Angelo Gregorio, co-sceneggiatore del film, abbiamo parlato a lungo con Orelli per sapere come egli sentisse e cosa pensasse della sua novella, questa in definitiva si è rivelata per noi un pretesto. Infatti benché vi rimangono lo spirito e la problematica di fondo, della storia in se stessa resta ben poco. Per liberarci in un certo senso, dal soggetto ci siamo ispirati alla nostra vita privata, personale, a racconti di emigrati, a fonti orali.

Come hai proceduto a livello stilistico? Di comune accordo con il cameraman Carlo Varini decidemmo subito che il presente doveva avere un ritmo più accelerato, più spezzettato del passato; per rendere un'unità di tempo più armonica, quest'ultimo è invece raccontato, per continui flashback, in lunghi piani-sequenza.

C'è poi un notevole lavoro sull'illuminazione, sempre presente, nella luce al neon, dall'inizio alla fine del film, sul suono, con i rumori di fondo che si avvertono continuamente, in casa, in ufficio, di notte; sugli oggetti, le biglie o la cassetta di Policarpo, la cui valenza emblematica è immediatamente percepita dallo spettatore. Tutto è fatto in funzione di sottolineare la differenza tra passato e presente, il mutamento irrimediabile dei luoghi e delle cose nonché la vita «schizofrenica» del protagonista, costretto a confrontarsi con la realtà quotidiana. Il valore allegorico degli oggetti o i riferimenti geografici volutamente generici alla natura e al paesaggio, non vogliono infatti proporre un'immagine idilliaca dei luoghi e della vita di un tempo, ma restituire una dimensione simbolica.

C'è qualcosa di autobiografico nel film? Finora ho sempre girato dei film che hanno a che fare con la mia storia, il mio ambiente, la mia famiglia. Non ho mai fatto film su comando o per

L'idea di Villi Hermann, sviluppata dalla sceneggiatura di Giovanni Pascutto, è di girare un film sui giovani senza banalizzarne. Quindi sulla noia e sulla provocazione, sulla rapina fatta per bullaggine, sulla «piccola» delinquenza dalle conseguenze imprevedibili che possono cambiare la vita. Tutto questo è in *Bankomatt*; e poi ancora la solitudine dei giovani, il loro bisogno affettivo, la ricerca nei modelli adulti e, soprattutto, la necessità di pulizia interiore.

Dalmazio Ambrosioni, *Spettacolo e psicologia nell'insolito «Bankomatt»*, in «Giornale del Popolo», Lugano, martedì 23 gennaio 1990

INTERVIEW

speculazione. Ritengo che un cineasta che si rifiuti di parlare di se stesso, di mettersi in causa, non sia un vero autore. È chiaro quindi che all'interno della vicenda si ritrovano degli elementi autobiografici. D'altronde la mia preoccupazione era quella di svincolarmi il più possibile dal documentarismo. E per creare un personaggio fittizio e un nuovo ambiente si è costretti a recuperare del materiale già esistente, delle esperienze già vissute. Quindi, alla fine, è normale che i propri sentimenti e le proprie preoccupazioni affiorino alla superficie.

Con «Bankomatt» tenti strade nuove, anche sul piano espressivo. Per ogni film che progetto tento e cerco la forma cinematografica adeguata, senza «negare» i «miei» temi, i luoghi, le inquadrature, i personaggi che ritornano sempre, che tento di sviluppare o di ritrovare in una nuova forma espressiva spesso mediata dal film precedente. Ho ancora il privilegio di sperimentare con ogni film, di indagare nuovi aspetti cinematografici, di ricercare. Credo che fino a oggi ho sempre potuto realizzare il tipo di cinema che amo personalmente. Tento di esprimermi in diversi modi, non ho una formula prestabilita. Cerco sempre un linguaggio «mio» per ogni soggetto che voglio trattare. Strade nuove per me? Ma, penso che ogni regista ricerchi «strade nuove» che lo portino comunque ad avvicinarsi al pubblico. Un pubblico che appare sempre più giovane, soggiogato e influenzato dai prodotti del cinema americano, da un cinema spettacolare e ad effetto. Noi cineasti svizzeri, oggi europei, che cosa possiamo fare in questa situazione? Inventare strade nuove non pensiamo proprio, certe strade sono già state percorse mille volte. Il genere «giallo» o il film «noir» potrebbe essere una via, una viuzza nella casbah, con tutti i pericoli dietro l'angolo, i dossi artificiali e una segnaletica in rifacimento. Ogni film è un saggio di equilibrio, sovente senza rete...

«Bankomatt», come accade per altri film svizzeri, è una coproduzione. Pensi che questa strada sia quella vincente per il cinema svizzero? La coproduzione per la cinematografia svizzera, diventa sempre più importante, specialmente nel campo del film a soggetto. I nostri film sono in gran parte coproduzioni minoritarie anche se il regista, il soggetto e i luoghi sono svizzeri. Nello stesso tempo diventa sempre più difficile trovare i soldi necessari in patria per realizzare i nostri film. La coproduzione, in questo senso, ci consente di realizzare ancora film svizzeri. Ma talvolta mi chiedo: a che prezzo? È evidente che se la Svizzera si ritrova minoritaria in una coproduzione avrà anche meno voce in capitolo, magari non potrà più decidere dove, come e quando si girerà il film, sperando questa decisione a chi possiede il capitale maggioritario che proviene dall'estero. Per il momento molti cineasti imboccano la strada della coproduzione consapevole del pericolo di confezionare dei film «euro-pudding», con un po' di tutto, ma senza gusto e sapore. Vedremo fra qualche anno se la coproduzione non si rivelerà una chimera, non costituirà un vicolo

(Innocenza) Enrica Maria Modugno (sicuramente nella nazionale delle migliori attrici italiane «under 21») è una maestra troppo dolce, sexy, angolosa, morbida per non mandare in escandescenza i giovani lacustri, e soprattutto tanto devota alla causa (come erano le maestre degli anni '50 che ricordiamo) da far gli straordinari a casa coi ragazzi che sono «indietro», cosa proibita dal regolamento, figuriamoci far sentire con mano affetto e amore didattico.

Roberto Silvestri, *Dolce pedofilia ticinese*, Biennale di Venezia, in «Il Manifesto», 3 settembre 1986

INTERVIEW

cieco per il cinema svizzero, decretandone magari la fine, come sostengono in tanti. Vedremo... L'alternativa è costituita dal prodotto indigeno, con le radici, il suo retroterra culturale, la sua lingua, o dialetto con il suo pubblico, non numeroso, è vero, ma affezionato e gratificante. Oggi un regista deve decidere non solo per quanto succederà dinnanzi alla cinepresa, ma già prima, molto prima. Il successo dipenderà da molteplici fattori, dal soggetto, dalla personalità del regista e spesso dall'abilità diplomatica del produttore esecutivo. Fondamentale e importante sarà comunque che il creatore d'immagini rimanga fedele a se stesso anche quando è sollecitato e allettato da produzioni internazionali. Noi cineasti siamo in fondo dei «Matlosa», ma per fortuna l'arte (una parola spesso abusata) non ha mai avuto una patria.

«Bankomatt», oltre ai velluti e ai marmi delle banche, mostra una svizzera senza laghi puliti né cioccolatini, senza neppure una mucca col campanaccio bensì strade e luoghi grigi, spesso anonimi. Perché? Ritenere che la Svizzera sia solo banche è come pensare che l'Italia sia fatta tutte di pizze e spaghetti. Certo questa storia è molto «elvetica», parla dell'atmosfera di arricchimento facile e incalcolabile che si respira quotidianamente nel suo ritmo di vita, e delle esasperanti reazioni che ciò può provocare negli individui più deboli. Ma resta soprattutto un giallo; una storia d'amore attraverso brividi «noir» e atmosfere inquiete da «thriller sofisticato». Cinema è in parte sognare, viaggiare. A me piace sognare in un paese costretto fra le montagne e le tradizioni, un paese senza mare, senza orizzonti infiniti, dominato dall'efficientismo. L'importante è credere nei personaggi creati, fabulare con loro, senza tradire la «suisstide». Ma il fatto che siamo elvetici non ci dà il diritto di elevarci sopra gli altri. È l'uomo, impersonificato dall'attore, che soffre, che non riesce a esprimersi, è lui che m'interessa di più. L'uomo che non ha imparato a parlare, a comunicare, o perché non riesce a esprimersi o, come più sovente accade, poiché lo si inibisce di parlare liberamente. Sono queste le storie che tento di raccontare, con un pizzico di poesia e calore umano.

Alla luce dei risultati di «Bankomatt» come vedi l'avvenire del cinema svizzero e ticinese in particolare? A mio avviso si dovrebbe continuare senza troppe pretese e con modestia, a fare del buon cinema come credo che Tanner, Goretta o Soutter facessero un tempo. Meglio rimanere nella nostra provincia e cercare di trattare i nostri problemi, che sono poi anche quelli degli altri. Ciò non significa ben inteso rinunciare a trovare il modo di uscire dalla crisi, soprattutto economica, in cui si dibatte abitualmente il cinema nazionale. In questo senso è chiaro che la coproduzione intelligente potrebbe rivelarsi una valida via d'uscita. Per quanto riguarda il Ticino va detto che, rispetto a qualche anno fa, oggi esistono delle mini-infrastrutture tecniche e delle condizioni che

In un film italiano il tutto sarebbe diventato ebbro e scostumato, Hermann invece, che ha un bellissimo taglio delle inquadrature, studia con calma ma progressiva intensità il curioso sensualismo adolescenziale insieme al lago, al traghetto, alle inferriate, le fionde, le campane, i banchi di legno. E se l'accoppiata repressione-perversione non è davvero inedita (la maestrina è di un nozionismo e di una severità fin troppo emblematici), e la critica di istituzioni sociali ed educative è un po' meccanica, gli attori italiani sono bravi e dignitosissimi (quanti attori non ha rovinato il nostro cinema commerciale?) e l'inquadratura è piena di luce e di torpore, di qualche sentimento e di un po' di umorismo.

Mario Sesti, *La maestra scostumata*, Biennale Venezia, in «Paese Sera», Roma, 3 settembre 1986

INTERVIEW

potrebbero permettere a un cineasta locale di svolgere la propria attività nel suo paese d'origine; si tratta però sempre di vedere se la televisione, il Cantone, i Comuni o qualche privato, sono disposti a mettere in modo continuativo; a disposizione del cinema, i mezzi necessari perché questo entri a far parte finalmente del nostro patrimonio culturale. E temo che in questa direzione, così come in quella dell'educazione ai mass-media, resti ancora molto lavoro da svolgere.

A te piace alternare tra fiction e documentario, dopo tre fiction torni al documentario

«**Tamaro. Pietre e angeli**». **Perché questo titolo?** Il titolo intero del documentario è «Tamaro. Pietre e angeli. Mario Botta Enzo Cucchi». Per cui il primo, le pietre, rappresenta Mario Botta, ovvero l'architetto, il costruttore ed il secondo, gli angeli, Enzo Cucchi, colui che decora la chiesa. Sono i due opposti, ovvero essi rappresentano due mondi creativi diversi, due culture diversi, uniti però nel titolo.

Spesso nei tuoi film, soprattutto quelli a carattere documentario, incontri artisti (un fotografo, un pittore) o dei creativi e indaghi sul loro operare. Come mai, cosa ti intriga in questo approccio?

Anch'io ho una formazione pittorica. Ho frequentato diverse scuole d'arte in Svizzera, in Francia ed in Germania. La creazione e il far vedere, far capire attraverso l'atto della creazione mi affascina moltissimo, perché conosco la sofferenza, o meglio la ricerca sofferta che c'è dietro questo atto. Credo che non si facciano abbastanza film sulla problematica della creazione. Se penso a quanti film sono stati prodotti sulla guerra o sulla violenza, film con i quali non abbiamo ancora capito quale sia il senso di questa violenza e di questa banalità del male, allora penso che sarebbe meglio investire forze ed energie sull'arte e sulla creazione.

Per «Tamaro» come hai costruito il film a livello stilistico?

Volevo seguire i due creatori da molto vicino, anzi da vicinissimo ed è per questa ragione che ho messo assieme un'équipe ridotta. Eravamo solo in due, il cameraman Hugues Ryffel oppure Hans Stürm ed io con la giraffa ed il registratore sonoro. Ho voluto girare in pellicola. La pellicola mi costringe ad avere una certa disciplina, perché è un materiale caro. Ero obbligato a decidere veramente quello che volevo filmare. Questo non succede con il video, che ti lascia libero e che ti permette di riprendere per ore e ore, a costo praticamente nullo. La pellicola ti costringe a riflettere, come nel mio caso. Per questo motivo ho ripreso solo quello che mi sembrava importante al momento, che poi modificavo in sala montaggio. Ho inoltre fatto intervenire direttamente – e stilisticamente – mi sembrava un'operazione stimolante – il musicista violinista Paul Giger. Era per me un esempio di come la musica possa diventare protagonista visiva di un film, divenendone parte integrante.

In vetta al Tamaro, la chiesa pressoché finita di costruire, per Villi Hermann è il soggetto di un «fiaba di fine millennio»: una serie di brevi capitoli o stazioni nei quali fervono confronto e intesa tra l'architetto e il pittore. Bernardino Marinoni, *Un volo d'angeli tra pietre del Monte Tamaro*, in «La Provincia di Como», 28 dicembre 1998

Il film sa dar conto di quel che è capitato di «magico» e di inusuale in cima al Tamaro: ne sa rendere l'idea e ne sa dare testimonianza non effimera. Saverio Snider, *Quell'«unicum» in cima al Tamaro*, in «Corriere del Ticino», 13 ottobre 1998

INTERVIEW

Cosa resta oggi, a parte il carattere testimoniale, di quell'esperienza? Una profonda amicizia e stima dei tre creatori; l'architetto, il pittore ed il musicista. Una stima del loro lavoro creativo. Ho imparato a rinunciare all'effetto facile, ho imparato a trovare l'essenziale, e dopo cinque anni di lavoro e ricerche per raccogliere i fondi finanziari, la soddisfazione di vedere il film terminato che ad alcuni piace e ad altri disturba. Ma l'arte deve sempre disturbare, stimolare ed irritare.

Il cosiddetto cinema d'autore, e più in particolare quello documentaristico, ha ancora delle chances oggi a livello distributivo e di divulgazione in svizzera? Quali sono i limiti o i condizionamenti a cui dover far fronte? Il documentario, solo nella Svizzera interna, ha oggi il suo pubblico, crea delle sorprese a livello di incassi. Da noi in Ticino e nella Svizzera francese invece fa molta fatica a trovare il suo pubblico. Se penso che Tamaro. Pietre e angeli viene proiettato nella Svizzera tedesca per sei-otto domeniche, alle ore 11.00 di mattina, in sale con il tutto esaurito, mi rattrista che questa tradizione culturale in Ticino o a Losanna è immaginabile. C'è poi, purtroppo, l'esigenza della televisione globalizzata, di avere prodotti audiovisivi da soli 56 minuti per piazzarle nelle caselle di programma, che costringe certi produttori a realizzare documentari con un taglio per il piccolo schermo. Che questa situazione sia positiva o meno, non lo so attualmente.

Il tuo cinema è stato spesso definito «di frontiera», non solo per i suoi contenuti ma anche come metafora. Come leggi tu questa definizione? Non a caso, anni fa, il cineasta Daniel Schmid ed io avevamo una retrospettiva insieme a Roma e in altre città italiane. Anche lui viene considerato un cineasta di frontiera. In realtà, non mi sono mai piaciute le etichette giornalistiche ed il fatto di appartenere e vivere ai margini, mi sembra di essere predestinato a parlare della cosiddetta svissitudine, anche se non condivido la teoria di certi giornalisti-filosofi che affermano che «l'identità svizzera consiste proprio nella mancanza di identità». Domenico Lucchini, responsabile delle attività

culturali dell'Istituto Svizzero di Roma

Script: Villi Hermann,
Co-author: Eve Martin
Camera: Renato Berta, Hans Stürm
Sound: Luc Yersin
Editing: Elisabeth Wälchli, Rainer
M. Trinkler

Music: popular songs by Panzini
Zirkus, Lugano
Cast: Hans-Dieter Zeidler, Maurice
Aufair, Didier Flamand, Roger
Jendly, Ingold Wildenauer, Mathias
Gnädinger, Dimitri, Compagnia del

Collettivo di Parma, Michèle Gleizer,
Michel Cassagne, Cito Steiger, Doré
De Rosa, Norbert Schwientek, Alex
Freihart, Klaus-Henner Russius, Klaus
Knuth, Jürgen Cziesla, Herbert Leiser

Production: Villi Hermann, Filmkollektiv
Zürich, DRS, ZDF
World Rights: Imagofilm Lugano, FKZ
Original Version: Italian, German, French

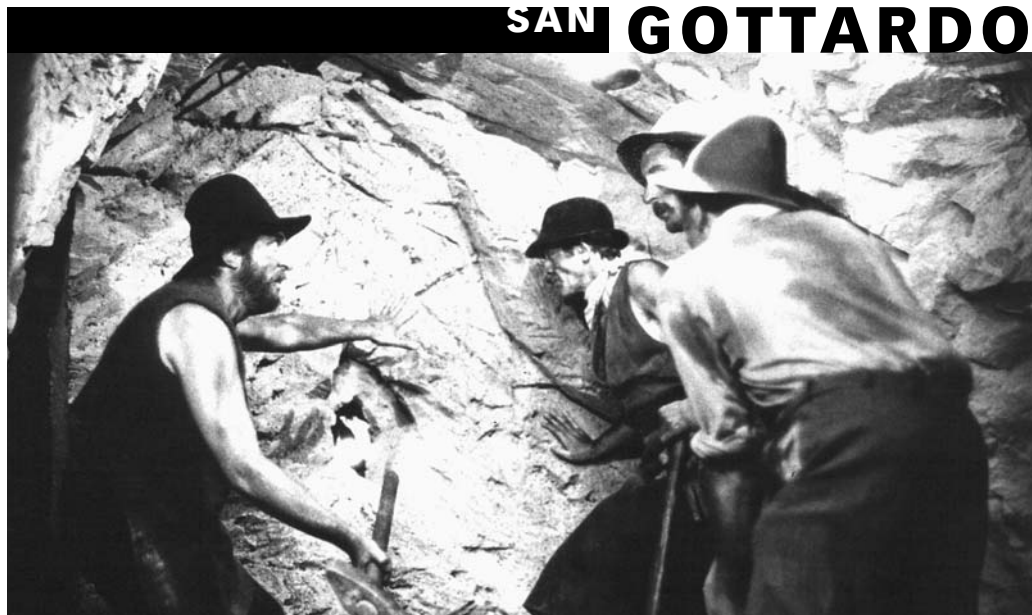
E il cinema svizzero di lingua italiana? Quello, osservano gli scettici, non esisterà mai: mancano i quattrini, il talento, il retroterra culturale, la volontà politica, manca tutto. Eppure Sorrento ha inaugurato ieri proprio con il bel film di un ticinese dal nome tedesco, Villi Hermann, già passato a Cannes nella sezione «L'air du temps» e al festival di Locarno, dove ha vinto il premio speciale della giuria: «San Gottardo».

[...]
A Villi Hermann [...] riconosciuta la tenacia con cui approfondisce le sue tematiche sociali in un ambiente non favorevole. In «San Gottardo» le conclusioni sono particolarmente amare: anche se ha infilato il guanto di velluto, la grande mano del capitalismo che caccia l'operaio nel cuore di una montagna è sempre la stessa di cento anni fa.

Tullio Kezich, *La classe operaia va sotto terra*, in «La Repubblica», 25/26 settembre 1977

L'opera, che nasce da un importante lavoro di ricerca, mette in evidenza il grande spostamento delle forze lavorative determinato dalle due imprese, i problemi dell'emigrazione e «il grado di sfruttamento, di dolore e ingiustizia che è dietro alle grandi opere del progresso». Il film si apre e si chiude con una inaugurazione, ma il sangue operaio, la repressione e i soprusi che passano fra tanta retorica, lo colorando di una luce ironica e lo caricano di interrogativi sulle contraddizioni del presente.

Alessandra Levantesi, *Un film tra molte polemiche*, in «Avanti!», Roma, 17 agosto 1977



| 1977

| 16mm, Beta SP, VHS

| colour

| 90'

Il film mette in parallelo i due grandi trafori del massiccio del San Gottardo: lo scavo della galleria ferroviaria (1872–1882) e lo scavo del tunnel autostradale (iniziato nel 1969). È dunque un film sull'emigrazione e sullo spostamento delle forze lavoratrici. Da un lato, il film ci mostra una parte di storia svizzera (quella del XIX secolo borghese) narrata attraverso personaggi quali Alfred Escher – fondatore del «Credito Svizzero» e presidente della Società ferroviaria del San Gottardo (Gotthardbahn) – e Louis Favre – «self made man» ginevrino e appaltatore della galleria – dall'altro mette in luce fatti storici come la quotidianità della vita degli emigranti e avvenimenti come lo sciopero degli operai del San Gottardo (Goeschonen, 1875) che fu violentemente represso dalla milizia svizzera. Nel film affiorano inoltre problematiche comuni ai due trafori: economiche, sociali e politiche.

San Gottardo si articola su due livelli narrativi; il primo è una ricostruzione storica degli avvenimenti del primo traforo (tecnica del «tableaux vivants») il secondo invece tocca direttamente la realtà presente del traforo autostradale (accostamento documentaristico). Il film si conclude con un quadro sintetico nel quale la ricostruzione storica dell'inaugurazione del monumento di Alfred Escher si integra sul fondo della Bahnhofstrasse di Zurigo ora «centro mondiale del commercio dell'oro».

Script: Villi Hermann, adaptation of a novel by Giovanni Orelli
Co-author: Angelo Gregorio
Camera: Carlo Varini
Sound: Laurent Barbey

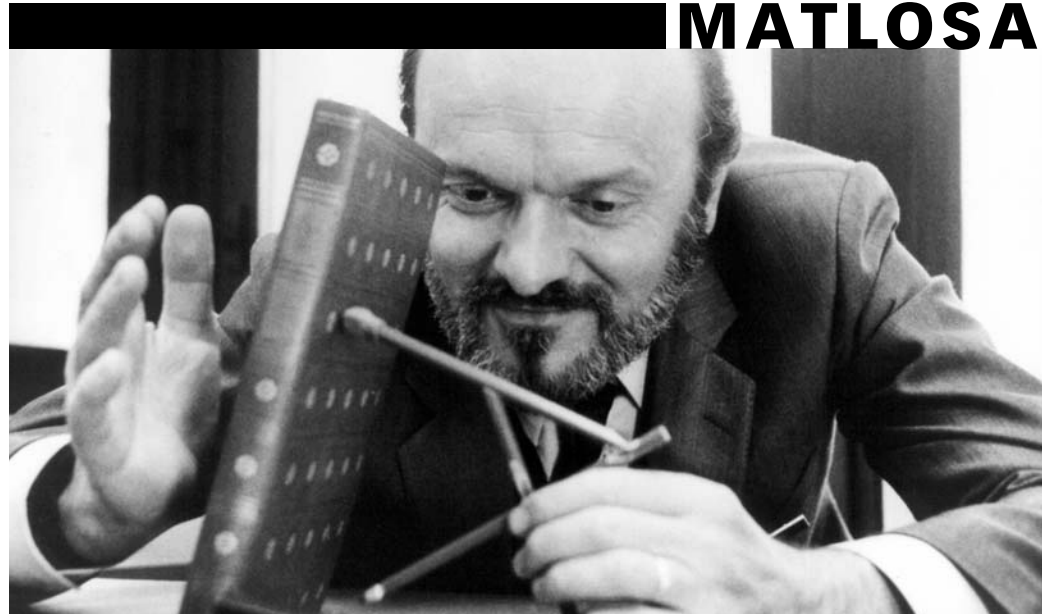
Editing: Luciano Berini
Music: Enzo Jannacci
Cast: Omero Antonutti, Francesca de Sapia, Flavio Bucci, Nico Pepe,

Roger Jendly, Sonja Gessner, Claudio Caramaschi, Mario Campanaro, Mario Marchetti, Cleto Cremonesi, Walter Valdi

Production: Imagofilm Lugano – Villi Hermann, SSR/RTSI
World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

Film, dunque, che non narra una vicenda ma mette in scena una situazione. *Matlosa* è un'opera tutta giocata sui toni misurati, sulle suggestioni discrete, sugli accenni pudichi, sulla malinconia sommersa di un disagio della civiltà del quale, con molta acutezza Hermann delinea – a qualche significativo sintomo, riuscendo ad aggirare altrimenti inevitabilmente ideologismo del discorso di cause. [...] un film altamente apprezzabile: non solo è il lungometraggio migliore di un cineasta esemplare per serietà e impegno, ma è un avvenimento assai significativo nella cultura ticinese. Lino Micciché, *Mostra cinematografica di Venezia*, in «Avanti», Roma, 9 settembre 1981

Sorretti, questi ritmi e queste immagini, da musiche (di Enzo Jannacci) in cui il moderno si sposa felicemente con il rétro e da una recitazione che, specie quella del protagonista, il nostro Omero Antonutti, non si discosta mai dall'interiorità e dal raccoglimento; che sono la vera cifra del film, la sua poetica. Quella che, pur negli ambiti di una rustica e ruvida cultura ticinese, ci rimanda alla *petite musique*, di proustiana memoria. Gian Luigi Rondi, *Matlosa di Villi Hermann*, in «Il Tempo», Roma, 9 settembre 1981



| 1981

| 35mm, DVCAM

| colour

| 90'

I film narra la storia immaginaria di una famiglia ticinese che parte per il week-end, un venerdì sera, e si reca nella casa di montagna dove Alfredo (Omero Antonutti), il protagonista, ha vissuto l'infanzia. Ma il viaggio in valle, che moglie e figli subiscono, non è un'evasione, è un rito ossessivo che il protagonista rinnova di settimana in settimana alla ricerca del suo passato. Resuscitati dalla presenza di determinati oggetti o da circostanze fortuite, insorgono nella mente di Alfredo i ricordi: si rivede prima bambino alle prese con la realtà contadina, poi adolescente, indifeso ed insicuro, costretto a vivere l'esperienza del collegio fuori cantone. Anche in città, sul lavoro, il passato preme invadendo il presente: la mancata promozione fa riemergere altre umiliazioni che spiegano quella attuale. L'equilibrio precario di Alfredo si logora così poco a poco. Le ragioni fondamentali della sua crisi risiedono nell'impossibilità di trovare un equilibrio fra l'infanzia vissuta in un mondo contadino, scomparso o snaturato, e la maturità vissuta in un presente marcato da una quotidianità frustrante, da un lavoro ripetitivo; egli non riesce insomma a conciliare questi due aspetti della sua vita. All'interno di questa frattura fra un passato introvabile ed un presente insoddisfacente, si insinua una seconda contraddizione: il tentativo di ritrovare l'infanzia è complicato dalla ricerca di un padre – reale o simbolico che sia – che è stato appunto un «matlosa», un girovago, un senza dimora fissa, interpretato da Flavio Bucci.

Script.: Villi Hermann adaptation
of a novel by Francesco Chiesa
Co-author: Angelo Gregorio
Camera: Hugues Ryffel

Sound: Felix Singer
Editing: Claudio Cormio
Music: Graziano Mandozzi

Cast: Enrica Maria Modugno,
Alessandro Haber, Teco Celio, Sonja
Gessner, Marino Campanaro

Production: Imagofilm Lugano –
Villi Hermann, RTSI
World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

La prima inquadratura del film è bellissima e sembra già contenere tutto lo spirito. È un dialogo fuori campo fra due ragazzini che stanno tirando sassi nell'acqua: «hai visto la nuova maestra?». «Mi hanno detto che porta il cappello.» «Sarà bella?» [...]

Con pochissimi ambienti Villi Hermann ha costruito intorno a loro un paesaggio, gli ha dato un ritmo, gli ha forse imprestato i suoi ricordi. Ne è uscito un film che parla il dialetto, anche cinematograficamente, ma che sta vicino alla poesia.

Alberto Farassino, *Carezze di maestria*,
in «Venezia cinema in la Repubblica», 3 settembre 1986

INNOCENZA



| 1986

| 35mm, Beta SP, VHS

| colour | 90'

Nel paesino lacustre contadino arriva una nuova maestra (Enrica Maria Modugno). È bella, disinvolta, sicura di sé; ragion per cui è guardata con sospetto – ed interesse – dal sindaco e con ammirazione dai suoi allievi. In particolare da Luca, che se ne innamora come solo un quindicenne sa farlo, scoprendo così l'amore. Il sentimento di Luca è favorito, se non determinato, dal comportamento della maestra che, austera e rigorosa in pubblico e a scuola, non esita nell'intimità a rivelare l'altra parte di sé, dominata da una sensualità particolarmente sensibile al fascino acerbo degli adolescenti. Le lezioni individuali di ripetizione, impartite a Luca per primo, vertono pertanto su una «materia» sola: l'educazione sentimentale... Ben presto, però, a Luca subentra il compagno Titta, con conseguenze facilmente immaginabili non solo sulla sensibilità di Luca ma anche sul rapporto di amicizia che lega i due ragazzi. Eppure, nel corso dell'inevitabile inchiesta, condotta dal sindaco (Alessandro Haber) in prima persona, Luca e Titta, malgrado la rivalità, coprono l'operato della maestra, la scagionano, senza concertarsi minimamente. Forse per amore, forse...

Una delle tante ragioni possibili è che tutta la vicenda potrebbe anche essere frutto della sola immaginazione di Luca adolescente.

Script: Giovanni Pascutto
Camera: Carlo Varini
Sound: Felix Singer
Editing: Fernanda Indoni
Music: Franco Piersanti

Cast: Bruno Ganz, Omero Antonutti,
Francesca Neri, Giovanni Guidelli, Roberto De Francesco, Andrea Novicov, Pier Paolo Capponi

Production: Imagofilm Lugano –
Villi Hermann, ABCinema Roma –
Enzo Porcelli, RTSI

World Rights: Imagofilm Lugano,
ABCinema
Original Version: Italian

Bankomatt di Villi Hermann è un film italiano, rivendica uno dei suoi produttori, Enzo Porcelli: «Il finanziamento è metà svizzero metà italiano, abbiamo girato in Svizzera, va bene. Ma è italiano lo sceneggiatore, Giovanni Pascutto; è in italiano il dialogo in presa diretta, anche Bruno Ganz parla italiano; sviluppo, stampa, postproduzione sono di Cinecittà. E poi quando c'è Omero Antonutti che somiglia a Roberto Calvi e che va a cercare documenti alla Banca del Gottardo.» Per la parte non italiana, è una delle rarissime volte che un regista svizzero fa un thriller su quelle banche che sono la maggior ricchezza e il maggior tabù della Svizzera: «Forse non riusciamo davvero a capirle le banche. Forse ci fanno paura perché sono più grandi di noi», dice Hermann. Lietta Tornabuoni, *Le banche fanno paura*, in «La Stampa», domenica 19 febbraio 1989

Intervista di Giovanni Medolago a Villi Hermann: parlando di Bruno Ganz: Nessun problema allora? – Me lo creai uno io stesso, perché mi ero messo in testa che Ganz, già star di livello internazionale, avrebbe preteso la macchina con l'autista per raggiungere il set. Non avevamo questi mezzi e stavo umilmente cercando il modo per dirglielo quando lo vidi giungere in bicicletta al nostro primo appuntamento. Il «mio problema era già risolto! Voglio però aggiungere che la disponibilità di Ganz era tale che sacrificava i suoi momenti liberi per discutere con me e con i miei collaboratori i ritocchi alla sceneggiatura che man mano dovevamo decidere. [...] Dall'entusiasmo con cui Hermann ne parla, è evidente che quella di «Bankomatt» fu per lui una bella esperienza. Giovanni Medolago, *Le parole e i silenzi di Bruno Ganz*, in «Azione», Lugano, mercoledì 7 maggio 2003



1989 | 35mm, Beta SP | colour | 88'

Bruno è un ex funzionario di banca. Ex non per sua volontà. La sua dignità orgogliosamente svizzera è stata duramente e forse definitivamente intaccata. Bruno (Bruno Ganz) ha pagato e continua a pagare per la salvaguardia del buon nome dell'istituto presso cui lavorava. Ma una speculazione infruttuosa, un investimento sbagliato, sono colpe gravissime. Bruno è colpevole e sogna il riscatto, forse la vendetta. E aspetta l'occasione giusta. Occasione che ha un nome: Stefano. Stefano (Giovanni Guidelli) è un giovane nato in Svizzera da genitori italiani, ritornati in patria dopo un ventennio di lavoro. Stefano sente la mancanza di tante cose ma non di una «patria». In quell'angolo di Svizzera ha i suoi amici e Maria (Francesca Neri). Forse un giorno Stefano se ne andrà con lei, la ragazza che ama: quando avrà abbastanza soldi per non dover tornare indietro. Ma all'improvviso Stefano si trova nella scomodissima situazione del ricercato per un reato assurdo e tragico al medesimo tempo. Lo salverà Bruno e si lascerà trascinare in un progetto che potrebbe risolvere la vita di entrambi o rovinarla definitivamente: introdursi in una villa e sequestrarne il proprietario (Omero Antonutti) per farsi condurre nel caveau di una banca...

Script: Villi Hermann
Camera: Villi Hermann
Sound: Villi Hermann

Editing: Villi Hermann
Music: La Comune di Dario Fo
Cast: Vittoria B., vedova, lavoratori
frontalieri, rappresentanti sindacali

e padronali, Nicolas Gobet, Miro Regli,
Mons. Don del Pietro, Edgardo Chiesa,
Aldo Pescia, Gianfranco Franchi
Production: Villi Hermann

World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

Un film inchiesta che è uno dei primissimi esemplari di cinema realizzato nel Canton Ticino per coraggiosa iniziativa di privati, senza alcuna sovvenzione da parte del governo federale. [...]

Villi Hermann, autore del film in collaborazione «con un gruppo di operai, amici e compagni», mette in rilievo, con una serie di interviste, lo sfruttamento di questa mano d'opera impegnata senza alcuna difesa da parte dei sindacati svizzeri e tanto meno di quelli italiani.

È un documentario che consigliamo alla televisione italiana e che potrebbe servire a smuovere le nostre autorità su di un problema poco conosciuto, ma non per questo meno grave e urgente.

Leonardo Autera, *Festival del Film Locarno, L'amaro dramma dei «frontalieri»*, in «Corriere della Sera», 8 agosto 1974

CERCHIAMO PER SUBITO OPERAI



| 1974

| 16mm, Beta SP

| b/w

| 68'

Tuttavia «Cerchiamo per subito operai, offriamo...» come abbiamo già avuto modo di illustrare su questa stessa pagina non molto tempo fa, ha il pregio di affrontare un problema quanto mai attuale e delicato per la nostra coscienza, quella dei frontalieri e i loro rapporti col patronato e con i sindacati svizzeri. La questione del frontaliero, come si sa, è con quella dello stagionale – che è più tragica – una delle questioni più scottanti: centinaia di lavoratori italiani di ogni genere ogni mattina tra le 6 e le 9 superano i nostri valichi di frontiera per raggiungere i posti di lavoro in Svizzera, nel Mendrisiotto, nel Luganese, nel Locarnese, nel Bellinzonese. Alla sera devono tornare a casa: non possono ottenere domicilio in Svizzera, non vi possono soggiornare. «Hanno solo il dovere di lavorare» come dirà un intervistato del film di Hermann.

Guglielmo Volonterio, *La parola ai frontalieri*, in «Corriere del Ticino», 20 luglio 1974

Script: Villi Hermann, Niklaus Meienberg, Hans Stürm
Camera: Hans Stürm
Sound: Villi Hermann

Editing: Villi Hermann, Hans Stürm
Music: Frank Wolff
Cast: Roger Jendly
Production: Villi Hermann, Niklaus

Meienberg, Hans Stürm (HMS), Filmkollektiv Zürich
World Rights: Villi Hermann, Niklaus Meienberg, Hans Stürm (HMS), Filmkollektiv Zürich

Version: Italian
Original Version: German, French, English

Incuriosito da questo ventenne (Maurice Bavaud), i registi decidono di scoprire cosa poteva aver spinto il giovane ad agire. Un ideale filosofico? religioso? politico? Ottenuti i fondi necessari i tre iniziano le ricerche, dapprima cartacee negli archivi. Trovano i dossier ma il 99% dei materiali è di stampa nazista, atti ufficiali di accusa, condanna a morte etc. C'è anche la riabilitazione del '56: riduzione della pena a 5 anni, perché sempre omicidio è anche se per motivi politici. Sembra la beffa finale. Poi partono le ricerche filmate nella Germania della fine degli anni '70, gli anni di Piombo, in cui la Raf era ancora attiva e i manifesti con i loro volti ricercati erano appesi un po' ovunque, in cui in tv davano il serial americano Holocaust che aveva scatenato grandi discussioni, scontri tra chi «non sapeva niente» e gli antifascisti in piazza. Nasce il sospetto che forse l'argomento non è poi tanto casuale... Elfi Reiter, *Maurice, un eroe svizzero*, in «Il Manifesto», 31 gennaio 2002



| 1980

| 16mm, Beta SP

| b/w

| 140'

Fa freddo in Brandenburg, narra storia e fatti reali legati ad un seminarista cattolico, lo svizzero Maurice Bavaud che, nel 1938 a soli ventidue anni, lascia la sua città natale, Neuchâtel, e la famiglia per recarsi in Germania con l'intento preciso di uccidere Hitler, da lui considerato una sorta d'incarnazione dell'Anticristo.

Il viaggio di Bavaud tocca Berlino, Monaco, Berchtesgaden e termina, senza che l'attentato venga commesso, nelle vicinanze di Augsburg dove Bavaud, scoperto senza biglietto su un treno diretto a Parigi ed in possesso di una pistola, viene arrestato. Comparso davanti al «Tribunale del popolo» di Berlino viene condannato a morte e ghigliottinato il 14 maggio 1941, dopo 30 mesi di detenzione a Berlin-Plötzensee. Abbandonato dalle autorità elvetiche (che non volevano compromettere i buoni rapporti con il Terzo Reich), venne riabilitato solo nel 1955 dopo la revisione del processo che portò alla revoca della pena e alla decisione di stanziare alla famiglia un risarcimento. Il film è interpretato da Roger Jendly, lui stesso interessato a «rappresentare» il suo personaggio dal punto di vista umano e veritiero.

Script: Villi Hermann
Camera: Hugues Ryffel
Sound: Villi Hermann

Editing: Kathrin Plüss
Music: Orchestre de la Suisse Romande Genève (Stravinski, Mahler, Beethoven)

Cast: Jean Mohr
Production: Imagofilm Lugano – Villi Hermann, TSR/TSI
World Rights: Imagofilm Lugano
Version: Italian

Original Version: French, German, Russian, Urdu, English

Il criterio di lavoro è quello dell'agilità. La troupe è ridotta ai minimi termini: Hugues Ryffel alla cinepresa, lo stesso Hermann al suono. Il tentativo è quello di mimetizzare, per quanto possibile, l'ingombrante macchina del cinema per permettere all'obiettivo di scrutare, osservare, indagare il lavoro di un altro occhio: quello di Mohr. Le sue fotografie assumono, nel contesto del film, uno spazio e un peso specifico. Filmate a pieno schermo, senza accompagnamento musicale e senza commento, sono proposte all'attenzione dello spettatore «in quanto tali» e costituiscono un interessante momento di confronto tra lo sguardo della cinepresa e quello dell'apparecchio fotografico, tra due funzioni che si vorrebbero diverse e complementari, ma che talvolta si sovrappongono, e per fortuna.

La cinepresa non può limitarsi ad osservare in modo neutro e distaccato il lavoro dell'altro. L'interesse dello sguardo nasce dalla curiosità con cui si guarda, dal modo in cui si osserva. Se la cinepresa fosse sempre distante, neutra, impassibile, il cinema si trasformerebbe in un semplice mezzo di sorveglianza.

Alberto Chollet, Jean Mohr, *Il viaggio di un fotografo umanista*, in «La Regione Ticino», 25 novembre 1992



| 1992

| 16mm, Beta SP, VHS

| colour | 88'

Villi Hermann e l'operatore Hugues Ryffel seguono il fotografo Jean Mohr in tre viaggi, attraverso il Giappone, il Pakistan e la Russia. Tre reportage molto diversi fra loro, tre soggetti insoliti, tre grandi passioni di Jean Mohr. Nel primo episodio (*Evoquer la musique*), Mohr segue la tournée giapponese dell'Orchestre de la Suisse Romande, diretta da Armin Jordan. Il secondo (*Etablir un rapport*) documenta un viaggio in Pakistan, dove Mohr incontra nuovamente Abdul Sattar Edhi (premio Balzan 2000), del cui lavoro in ambito sociale si era già occupato durante una precedente visita. Nella città di Mosca (*À la recherche des photos confisquées*) il fotografo va alla ricerca di negativi che gli erano stati confiscati una ventina d'anni prima, mentre stava realizzando un reportage su alcuni artisti «dissidenti». Ne incontra anche alcuni, come Dimitrij Krasnopevcev, Leo Kropivnitski e Jurij Sobolev che, nel frattempo sono diventati famosi in tutto il mondo.

Script: Villi Hermann
Camera: Felix von Muralt
Sound: Villi Hermann
Comment: Alberto Nessi

Speaker: Omero Antonutti
Editing: Rainer M. Trinkler
Music: Christian Gilardi, Ivano Torre
(Altri Suoni)

Cast: Mauro Gianetti, Johann Mus-
seuw, Alex Zülle, Barbara Heeb, Tony
Rominger, Giuliano Figueras,
Dariusz Baranowski, ecc.

Production: Imagofilm Lugano –
Villi Hermann, TSI
World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

Quinta giornata

Lügan: otober Novantasés. «Frena!» grida uno spettatore alle ragazze lanciate a uovo nella discesa verso il tunnel di Besso. C'è anche una forma di umorismo nel tifo ciclistico. Un drappo bianco appeso al muraglione ribadisce il «Frena Ugo!» che io sentivo già da ragazzo. Quell'invocazione dev'essere apparsa dopo la caduta dell'angelo polacco all'uscita del tunnel di Besso e la spianata rovinosa del colombiano sul lungolago, nella gara dell'altro ieri.

Oggi, donne under 23. Poca gente fino a Breganzona. Poi comincia il Carnevale. Qua e là bandiere sventolano. Sembra una sfida italo-svizzera. Passando tra la folla, sento parlare lombardo, veneto, toscano, schwyzerdütsch. Molte scritte italiane. Forza azzurri. Tirate fuori las petolas. Volterra ovunque. Forza maledetti toscani. Solo il creato è più forte di Ferrigato. Uno sta terminando di scrivere Forza Bugno su un lenzuolo, per la corsa di domani. Il vero suiveur porta il cappellino con l'insegna del suo veloclub, il canguro, lo zaino, magari l'ombrello e il seggiolino. L'italiano talvolta ha la mantellina tricolore, lo svizzero la ciocca di una vacca di pura razza alpina. Poi c'è il tifoso povero: la sua ricchezza è il bottiglione che spunta dalla borsa. Lo vedi che spunta ai lati della strada a mezzogiorno tirare fuori il pane, il prosciutto, il bicchiere di plastica per il vino, mentre accanto una donna dà il biberon al neonato. Qualcuno si addormenta sdraiato sul fianco.

Ma ci sono anche quelli dei camper che istallano il tavolino e le sedie per un vero banchetto, con anche sottaceti e dessert. Alberto Nessi,

Per un raggio di gloria, in «La Regione Ticino»,
28 dicembre 1996



| 1996

| DigiBeta, Beta SP

| colour

| 68'

Il documentario nasce dall'incontro di due progetti: quello dello stesso Hermann di filmare gli outsider dei Mondiali di ciclismo di Lugano, 1996 e quello della TSI di dare l'incarico ad un cineasta di realizzare un film sul mondiale con un occhio «soggettivo», lontano da quello delle telecronache sportive. I protagonisti non sono solo Barbara Heeb, Alex Zülle o Mauro Gianetti, ma anche i giovani corridori polacchi che cercano nel ciclismo un'alternativa alla miniera o alla fabbrica, le giornaliste sportive che si fanno strada in un mondo finora riservato agli uomini, il personale tecnico delle squadre, come anche lo spettatore che vive l'emozione della gara da vero e proprio protagonista, spostandosi in camper da un circuito all'altro. I testi del poeta e scrittore Alberto Nessi, sono affidati alla lettura dell'attore Omero Antonutti.

Script: Villi Hermann
Camera: Hans Stürm
Sound: Villi Hermann

Editing: Claudio Cormio
Music: Galliano, Balanescu, Kronos,
ecc.

Cast: Giovanni Orelli
Production: Imagofilm Lugano –
Villi Hermann

World Rights: Televisione svizzera,
SSR/TSI
Original Version: Italian

Una piccola performance dal punto di vista cinematografico, ma soprattutto una riuscita dimostrazione di arte affabulatoria. Se infatti, com'è normale, Hermann considerava una vera e propria sfida il «trasporre» in immagini le parole di uno scrittore, si può dire che la sfida sia stata accettata con coraggio da entrambi gli autori (quello dietro e quello davanti alla macchina da presa) ed abbia portato ad un risultato apprezzabile. [...]

Il videoritratto costituisce una vera e propria incursione lampo, in diretta, nel laboratorio dello scrittore. Un'incursione che non rimane però rinchiusa tra le quattro mura della casa di Orelli a Bedretto, ma si allarga ben oltre il paesaggio che s'intravede dalle finestre.

Antonio Mariotti, *Incursione nel mondo di Giovanni Orelli*, in «Corriere del Ticino»,
14 settembre 1998

GIOVANNI ORELLI. FINESTRE APERTE



| 1997

| Beta SP, VHS

| colour

| 15'

Video-ritratto dello scrittore ticinese Giovanni Orelli, che passa da una finestra all'altra della sua casa in Ticino, Val Bedretto, senza mai smettere di raccontare. Sono proprio i tetti, un fiume, i prati, gli alberi, i boschi e le montagne che vede da queste finestre a dare il via a un flusso inarrestabile di ricordi e di riflessioni, riprese in un unico piano sequenza.

«Dare immagine alle parole di uno scrittore è, per un cineasta, una sfida. Le sue parole scritte devono farci viaggiare e farci sognare. Giovanni Orelli ha occhi che brillano quando ci racconta storie o quando riscopre parole antiche. Sono sensazioni che ho cercato di ridare allo spettatore».

(Villi Hermann)

Script: Villi Hermann
Camera: Hugues Ryffel, Hans Stürm
Sound: Villi Hermann

Editing: Villi Hermann
Music: Paul Giger
Cast: Mario Botta, Enzo Cucchi, Giovanni Pozzi, Claudio Di Giambattista

Production: Imagofilm Lugano –
Villi Hermann, TSI

World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

Se sempre l'architettura, quand'è tale, ha una valenza concettuale e simbolica, in quanto rappresenta un modo di abitare dell'uomo sulla terra, quando erige un edificio sacro deve rappresentare il modo con cui abita il mondo, il Dio che vuole onorare. Ora il Dio dei cristiani non abita in nessun luogo circoscritto, ma nel cuore dei fedeli riuniti per celebrare la memoria della passione e della risurrezione di Cristo. Per esprimere questo dato nuovo bisognava trovare un principio unificatore e una forma che gli corrispondesse.

Quale principio unificatore ha trovato la tradizione per realizzare questo dato? Non una forma stabile, ma una forma mobile, identificata nella luce, la prima delle creature uscita dalla parola di Dio creatore. [...]

Architettura (Mario Botta) e iconografia (Enzo Cucchi) sono dunque funzionali ai compiti propri di una chiesa: riunire dei fedeli in colloquio con Dio. Il lungo corridoio evoca il loro peregrinare sulla terra; l'albero dipinto sopra le loro teste indica loro la direzione dell'itinerario; sul portale una scritta suggerisce il significato del loro ingresso; le mani delle formelle si presentano solidali con il loro gesto di preghiera; i simboli mariani riproducono i titoli di lode che indirizzano alla Protettrice; questa apre abbassando le sue mani in segno di accoglienza.

Intervento di Giovanni Pozzi, Professore emerito dell'Università di Friburgo durante il Festival dei Popoli, Firenze 1998. Conferenza stampa del 13 novembre 1998 a Firenze



| 1998

| 35mm, Beta SP, VHS

| colour

| 77'

Il film parla dell'architetto svizzero Mario Botta e dell'artista Enzo Cucchi. Il primo ha costruito una cappella, il secondo l'ha affrescata con dipinti, fra cui uno che raggiunge i 70 metri di lunghezza. Enzo Cucchi, uno degli esponenti della Transavanguardia italiana, rifiutò la direzione che stava prendendo la pittura negli anni '70. Nello stesso periodo, Mario Botta si stava muovendo verso una forma di architettura che si allontanava dalle tendenze tradizionali. Negli anni '80 i due artisti si sono incontrati a Zurigo e hanno deciso di realizzare qualcosa insieme. Dieci anni dopo, il loro sogno è diventato realtà nel sud della Svizzera, nel Canton Ticino, sul Monte Tamaro a 20 chilometri da Lugano e 1600 metri sopra il livello del mare. Entrambi gli artisti hanno il dono di percepire e sentire i propri sentimenti più intimi e di riuscire a esplicitarli in immagini visive chiare. Esistono molte affinità fra il primitivismo dei dipinti di Enzo Cucchi e l'architettura di Mario Botta. La cappella di Botta ricorda la solidità di un rifugio alpino, mentre gli affreschi di Cucchi riflettono la sua visione del Sud, del mare: monti e mare finalmente assieme. Realizzando questo film, di fatto un «film in progress», (girato fra Roma, Ancona, Padula e Lugano), spero di condividere il mio entusiasmo e raccontare la storia delle mie visite alla montagna di Botta in compagnia di Cucchi, ma soprattutto l'armonia che si è venuta a creare fra l'architetto e l'artista, la creazione degli affreschi e di questa «cappella a quattro mani». (Villi Hermann)

Script: Villi Hermann, based on the Diary of Luigi Einaudi
Camera: Hans Stürm
Sound: Villi Hermann
Editing: Gianni Schmidhauser
Music: Ludovico Einaudi

Cast: Omero Antonutti, Roberto Einaudi, Mario Ansermin, Zaccaria Aldo Curtaz, Ruggero Cominotti, Lucetta Jarach Guastalla, Renata Aldrovandi Einaudi, Francesca Pometta, Maria Gabriella di Savoia, Federico Hinder-

mann, Gérard Bolla, Amedeo Mortara, Eugenio Mortara, Mario Ferro, Giovanni Ferro, Ariberto Mignoli, Edgardo Sogno, Giuseppe Salto, Paolo Della Valle, Saverio Tutino, Giuseppe Di Stefano, Giorgio Bocca

Production: Imagofilm Lugano – Villi Hermann, TSI
World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

Il documentario incolla i tasselli della peregrinazione oltre confine di Einaudi, a partire dalla data dolorosa dell'8 settembre '43, quando il professore e rettore dell'università di Torino è costretto a lasciare le sue colline di Dogliani e la sua città, occupata dalle camicie nere e dalla Wehrmacht. [...]

Il videoritratto è un viaggio nella memoria che contribuisce al dibattito, incandescente in queste ore, sulla interpretazione della storia.

Mario Serenellini, *Einaudi, frammenti di vita dall'esilio in Svizzera*, in «La Repubblica», lunedì 27 novembre 2000

Hermann ha ripercorso l'esilio di Einaudi seguendo la memoria dei luoghi e il filo narrativo del Diario e facendo parlare numerosi testimoni: con il gusto della ricerca minuziosa e il corredo di immagini inedite.

Il regista svizzero ha all'attivo opere che scavano nella realtà del suo paese. Claudio Ragaini, *Dopo l'esilio di Einaudi racconto Piazzale Loreto*, in «Famiglia Cristiana», 2 dicembre 2001

LUIGI EINAUDI. DIARIO DELL'ESILIO SVIZZERO



| 2000

| DigiBeta, Beta SP, VHS

| colour

| 75'

L'8 settembre 1943 Luigi Einaudi, economista, intellettuale liberale e futuro primo presidente della Repubblica Italiana, è costretto a fuggire da Torino, occupata dalla Wehrmacht, per rifugiarsi in Svizzera assieme alla moglie e poi successivamente al figlio Giulio. Durante l'esilio, vissuto fra Losanna, Ginevra, Lugano e Basilea, Luigi Einaudi annota giorno dopo giorno non soltanto le difficoltà pratiche della vita quotidiana, ma prende nota anche di una fittissima rete di incontri con i politici svizzeri, gli Alleati, gli attivisti e i partigiani italiani rifugiati in Svizzera a causa delle leggi razziali e delle repressioni. L'esilio elvetico è per Luigi Einaudi un osservatorio privilegiato da cui seguire le fasi finali del crollo del nazifascismo e il delinearsi dei futuri assetti politici. Il film esplora gli ambienti citati nel Diario (che venne pubblicato nel 1997 dal figlio Giulio, divenuto nel frattempo uno dei più importanti editori italiani), alternandoli con interviste ad alcuni dei protagonisti dell'epoca, alla lettura e all'interpretazione di diversi passaggi del diario da parte dell'attore Omero Antonutti.

Script: Villi Hermann
Camera: Nicola Genni
Sound: Villi Hermann

Comment: Alberto Nessi
Speaker: Giuseppe Cederna
Editing: Gianni Schmidhauser

Music: Paul Giger, Ivano Torre
Cast: Gaetano Afeltra, Enrica Collotti
Pischel, Ares Pedroli, Paolo Ravenna
Production: Imagofilm Lugano –

Villi Hermann, TSI
World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

Omaggio al fotografo Christian Schiefer, testimone eccellente di vita luganese e svizzero-lombarda dal 1920 al 1998, l'ultimo degli splendidi documentari di Villi Hermann non è né film storico, né ritratto di personaggio. Ed in questa doppia negazione sono contenuti non tanto i limiti, quanto i pregi di questa sua produzione. Non cronologico: perché è subito piazzale Loreto, ma raggiunto attraverso i corridoi della metropolitana con i suoi mendicanti ben attuali. Mussolini appeso, e il lungolago di Lugano sotto la neve [...]

Non un ritratto: perché se del Schiefer più intimo si mostrano le immagini censurate dai pruriti elvetic (bimbi allo studio, ma non i riflessi del Das Boot ist voll, o le persecuzioni di ebrei oltre confine) la volontà non è quella di raccontarci un personaggio del quale esiste un solo autoritratto. Piuttosto itinerario, e non solo attraverso la mitica ramina. Sull'impeccabile cadenza del testo spigoloso di Alberto Nessi detto da Giuseppe Cederna, sull'originalità delle musiche di Ivano Torre e Paul Giger, Villi Hermann fa infatti sua quella dimensione che governa l'archivio debordante delle immagini di Schiefer. Parcella lo schermo, introduce all'interno del rigore classico del fotografo le tecniche del suo tempo, video o split-screen. Allora, nella qualità di uno sguardo che si sovrappone ad un altro c'è tutto il perdurare di un discorso estetico e morale.

Fabio Fumagalli, *Mussolini, Churchill e cartoline*, documentario di Villi Hermann, in www.filmselezione.ch, 2005

MUSSOLINI, CHURCHILL E CARTOLINE



| 2003

| Beta SP, VHS

| b/w, colour

| 66'

Non molti sanno che le storiche e drammatiche immagini del corpo di Mussolini appeso a Milano nel 1945 sono state scattate da un fotografo svizzero che si chiamava Christian Schiefer (1896–1998). Documenta in maniera esaustiva l'arrivo delle migliaia di profughi (prevalentemente italiani) che attraversarono la frontiera italo-svizzera nell'autunno del 1943, subito dopo la caduta del fascismo, e le loro prime giornate sul suolo elvetico. In questo periodo, Christian Schiefer viene inoltre incaricato di scattare centinaia di ritratti a richiedenti l'asilo, molti dei quali di religione ebraica, che soggiornavano in alcuni alberghi e campi d'internamento di Lugano in attesa di conoscere il loro destino. Nato nel 1896 a Davos (Grigioni), Christian Schiefer è stato fotografo per tutta la vita, fino a 102 anni quando morì. Innamorato della Svizzera, non si è mai dedicato alla fotografia di paesaggi esotici, scegliendo di concentrarsi principalmente sulla vita culturale del suo paese. Uomini politici, tra cui Winston Churchill, e stelle del cinema, come Romy Schneider e Alain Delon, sono stati splendidamente immortalati dall'obiettivo di Christian Schiefer. Nonostante per l'epoca non fosse così frequente che foto reporter famosi pubblicassero cartoline, Christian Schiefer curò una serie di popolari cartoline che presentavano vedute di Lugano e dei suoi panorami. Il film offre un omaggio dovuto a un uomo il cui lavoro rappresenta un'affascinante testimonianza della Storia del XX secolo.

Script: Villi Hermann
Camera: Alberto Meroni
Sound: Villi Hermann, Alberto Meroni

Editing: Alberto Meroni
Music: Christian Gilardi, Zeno Gabaglio (Altri Suoni)

Cast: Renzo Ferrari, Francesco Porzio
Production: Imagofilm Lugano – Villi Hermann, TSI

World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

Se l'arte si frantuma, prende la realtà per spezzettarla e ricomparla in sempre nuove forme, così il parlare d'arte deve forzatamente frammentarsi per tentare un discorso organico a partire dal molteplice. È in sostanza quanto ha fatto Villi Hermann nel suo nuovo film «Walker. Renzo Ferrari», un bel mediometraggio di poco più di mezz'ora dedicato all'artista di Cadro, Renzo Ferrari. Hermann ha trovato il tono giusto per parlare di Ferrari. Un tono leggero per un film che è più un approccio al lavoro dell'artista che una sua attrazione definitiva. Lontanissimo dal tono greve di troppi documentari d'arte che pretendono di spiegare tutto, «Walker» ha il grosso merito di destare curiosità per il personaggio e per la sua opera che certo non sono, né l'uno né l'altra, di immediato accesso. [...]

Il risultato è notevole, gli stimoli sono tanti ma non si affastellano anche perché le immagini non sono sommerse dalle parole. Gianfranco Helbling, *Camminando con Renzo Ferrari*, in «La Regione Ticino», 17 maggio 2004

WALKER. RENZO FERRARI



| 2004

| Beta SP, DVD

| colour

| 33'

Il film su Renzo Ferrari non è una biografia, ma una sorta di «spia biografica», fatta d'indizi scoperti all'interno dei suoi quadri: associazioni, oggetti, sculture, ombre e segnali. I quadri selezionati sono quelli realizzati fra il 2000 e il 2003, ricchi di marcati riferimenti socio-politici come l'emigrazione e i suoi luoghi, elementi multietnici, figure particolari come Gaio, né uomo, né donna. Nessun esperto, nessun amico, nessun critico. Solo i suoi quadri e gli elementi visivi e sonori che esprimono. Conosco il pittore Renzo Ferrari da decenni, seguo le sue mostre in Ticino e nel Nord d'Italia. Per questo film il mio punto di vista è dunque quello del racconto di fiction, un viaggio biografico attraverso i quadri di Renzo Ferrari. Il film mostra i luoghi milanesi dove vive l'artista. Mostra il suo atelier e i piccoli disegni del suo taccuino, le annotazioni del suo diario. Si vedono i boschi di Cadro (vicino a Lugano), il suo Bateau-Lavoir esterno con le tende al vento, il suo piccolo atelier ticinese. Ho utilizzato anche del materiale d'archivio, fotografie, estratti da altri film e da giornali, manifesti di mostre passate. Il materiale d'archivio è mescolato a materiale sonoro, ai dischi di musica africana – che l'accompagna spesso nel suo lavoro – a citazioni di film, di frasi in francese, di letteratura, di filosofia e storia dell'arte, ai suoni della metropolitana di Milano e di quella di New York, città che tanto lo hanno ispirato. Renzo Ferrari è un artista di frontiera. (Villi Hermann)

Script: Villi Hermann
Camera: Alberto Meroni
Sound: Villi Hermann, Alberto Meroni

Editing: Alberto Meroni
Music: Christian Gilardi, Zeno Gabaglio, Michel Wintsch
(Altri Suoni)

Cast: Samuele Gabai
Production: Imagofilm Lugano – Villi Hermann

World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

«Un quadro non è mai finito in modo assoluto. Va visto nel tempo». Questa frase di Sam Gabai, una delle poche che l'artista ticinese pronuncia nel corso del breve ritratto filmato che li ha dedicato Villi Hermann, si potrebbe applicare anche al cinema. E al cinema di Villi Hermann in particolare, visto che l'opera del regista luganese – come evidenzia Domenico Lucchini nel recentissimo «Castoro» che gli ha dedicato – si può considerare come una serie di tasselli coerenti all'interno di un percorso che segue varie strade apparentemente contrastanti: dalla fiction al documentario, al ritratto filmato. [...]

Montaggio e immagini di Alberto Meroni, che evidenziano l'importanza per il protagonista del territorio circostante, e giocando su una continua sovrapposizione tra figurativo e astratto. Duplicità, quest'ultima che affiora di continuo nelle opere di Gabai [...] Proprio come il cinema di Villi Hermann.

Antonio Mariotti, *La forza tranquilla di Sam Gabai*, in «Corriere del Ticino», mercoledì 11 maggio 2005



| 2005 | Beta SP, DVD | colour | 27'

Il primo approccio verso un pittore è sempre la visita del suo atelier, in loco. Quello di Gabai è a Vacallo, sopra Chiasso, anche se lui vive in fondo alla Valle di Muggio.

Fino a poco tempo fa di Samuele Gabai conoscevo unicamente le incisioni, che amo molto, pochi quadri e qualche pubblicazione creata insieme a poeti come Mario Luzi, Antonio Rossi, Alberto Nessi, Gilberto Isella, Leopoldo Lonati. È solo nell'autunno del 2004 che vedo per la prima volta il suo atelier che si trova in fondo ad un vicolo cieco dedicato a Giacomo Puccini.

Con la camera osservo il cambiamento delle stagioni, dei colori, il gelo, la pioggia, la neve. Parte di questi cambiamenti li ritroviamo nelle tele di Gabai, nella materia-colore, nelle «croste», come a lui piace chiamarle. L'artista aggiunge, sulla tela, pittura su pittura, pennellate, oggetti che formano placche di colore dense. Dietro a questo disordine pittorico, spunta sempre madre natura.

Siccome amo le incisioni, in modo particolare quelle di Gabai, sempre con la camera, ho accompagnato l'artista dal suo stampatore a Milano, Pier Luigi Puliti. È difficile far recitare il pittore, non ama la finzione, davanti alla camera si crede goffo, ma visto da dietro la camera, la sua tranquillità è spontanea. Le sue ricerche e le sue espressioni verbali mi convincono e cerco di trasmetterle nel film. Il mio problema, in quanto cineasta, consiste nel non sapere qual è il momento in cui interrompere le ricerche, le riprese. Gabai, lui, lo sa, lo sente. Mi dice: «Quando l'immagine raggiunge un suo culmine, io mi arresto, se mi accorgo, naturalmente...». Spero di essermi arrestato in tempo, come dice Samuele, tra una pipata e un sottofondo musicale che a me rievoca Puccini. (Villi Hermann)

FED UP

| 1969 | 16 mm | b/w | 11'

Il film è il risultato del lavoro di diploma conseguito alla London School of Filmtechnique. Dopo due anni di formazione ogni allievo aveva la possibilità di realizzare un cortometraggio. Noi studenti eravamo divisi in piccoli gruppi che formavano una vera troupe, all'interno della quale ognuno aveva un ruolo ben specifico. Tutti gli effetti visivi sono stati realizzati all'interno della camera. (Villi Hermann)



Script: Villi Hermann
Camera: Dave Edwards, J.P.Moussafai
Editing: Ivo Paltenghi
Music: Cecil McCartney
Cast: John Franklin, Eve, Nicolas, Gina

Producer: John Dunn-Hill
Production: London School of Film-
technique (L.S.F.T.)
Original Version: english

10^{EME} ESSAI

| 1970 | 16 mm | b/w | 6'

La prova di una bandella nel Malcantone, nella Svizzera italiana, ripresa senza stacchi, un unico piano sequenza, come studio preliminare per il film successivo **24 su 24**.



Script: Villi Hermann
Camera: Sandro Bernardoni
Sound: Franco Tognola
Music: Bandella di Castelrotto

Production: Villi Films, Beride
World Rights: Imagofilm – Villi Hermann
Original Version: Italian

24 SU 24

| 1972 | 16mm, Beta SP | b/w, colour | 27'

Il Ticino agricolo è morto! E quello che ho voluto dimostrare con il mio film **24 su 24**, il **contrabbandiere** che ha come contenuto principale il problema sociale riguardante tanti villaggi ticinesi, in special modo quelli lungo la frontiera Italo-Svizzera. Io stesso provengo da uno di quei villaggi. Il film parla di un giovane che vuole o deve rimanere al villaggio per diverse ragioni. La sua volontà di rimanere fallirebbe se non fosse subentrata la possibilità di fare del contrabbando di sigarette, unica attività possibile...



Script: Villi Hermann
Camera: Sandro Bernardoni
Sound: Franco Tognola
Editing: Villi Hermann

Music: The Nightbirds, Bellinzona
Production: Villi Films Beride
World Rights: Imagofilm Lugano
Original Version: Italian

GREINA

| 2006 | Digi Beta | colour | 28'

Per il breve periodo estivo, l'alpigiano Giovanni Boggini di Aquila (Val di Blenio) carica l'alpe con le sue mucche, siamo sull'Alpe della Greina, l'esteso altipiano che unisce il Ticino ai Grigioni. È l'ultimo anno in cui il casaro ha potuto produrre il suo formaggio e il burro in una caldera riscaldata a legna, nella maniera tradizionale; in seguito l'alpe si è dovuta «modernizzare per essere euro-compatibile». Il ritorno sull'Alpe Motterascio con un elicottero, durante quest'inverno; l'altipiano della Greina ammantato di bianco, che assomiglia quasi ad un ghiacciaio, per poi passare con l'alpigiano Boggini al bianco laboratorio interno, con le piastrelle lustre e gli oggetti luccicanti, sembra un laboratorio di alta tecnologia farmaceutica, l'obbligo di portare una cuffia sterilizzata e altre costrizioni simili vengono accettate dal casaro con scetticismo. Credo che soltanto l'amore e la passione per il proprio mestiere possa spiegare le ragioni di chi, malgrado le difficoltà, continua a far vivere questa attività.



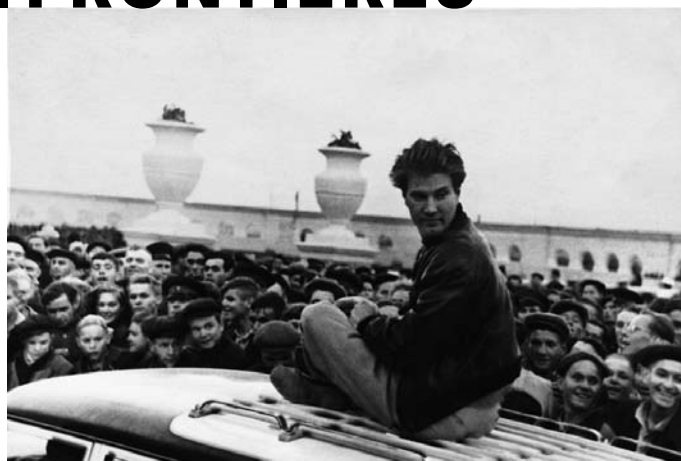
Script: Villi Hermann
Cinematographer: Hans Stürm
Sound: Villi Hermann
Editing: Villi Hermann

Music: Christian Gilardi, Zeno Gabaglio, Marco Frantantonio
Production: Imagofilm, Lugano
World Rights: Imagofilm, Lugano
Original Version: Italian

PEDRA. UN REPORTER SANS FRONTIÈRES

| 2006 | Digi Beta | colour | 61'

Jean-Pierre Pedrazzini originario di Locarno nasce a Parigi nel 1927. Durante la seconda guerra mondiale si trasferisce in Svizzera dove inizia la sua carriera di fotografo. Poi torna in Francia e lavora per Paris Match. Muore nel 1956 dopo essere stato ferito gravemente durante l'insurrezione di Budapest. Nel film parlo con sua sorella Marie-Charlotte Vidal-Quadras, intervisto persone che l'hanno frequentato: i fotografi Russ Melcher, Willy Rizzo, Erich Lessing, Benno Graziani, Mario De Biasi e Alette Lapiere e lo scrittore Dominique Lapiere, compagni di viaggio del fotografo nell'avventura che li ha visti attraversare l'URSS in auto nel 1956. In Ungheria parlo con László Eörsi, storico e il medico Vilmos Oláh. Incontro anche il chirurgo Georgi Mossechvili, che li ospitò a Tbilisi.



Script: Villi Hermann
Cinematographer: Alberto Meroni, Felix von Muralt, Pietro Zürcher, Micha Hädemer, Nugzar Nozadze
Sound: Villi Hermann
Editing: Villi Hermann, Alberto Meroni

Music: Christian Gilardi, Zeno Gabaglio, Khaled Arman
Production: Imagofilm, Lugano, RTSI, TSR
World Rights: Imagofilm, Lugano
Original Version: French, German, English, Italian, Hungarian, Georgian

Script: Villi Hermann, Eve Martin
Cinematographer: Villi Hermann
Sound: Villi Hermann

Editing: Samir Samperisi, Alberto Meroni
Music: Christian Gilardi, Zeno Gabaglio, Gregorio Di Trapani

Production: Imagofilm, Lugano, RTSI, TSR
World Rights: Imagofilm, Lugano

Original Version: Swiss-German, English, Mandarin

FROM SOMEWHERE TO NOWHERE



| 2008

| Digi Beta

| colour

| 86'

I cineasta Villi Hermann accompagna il fotografo Andreas Seibert durante tre viaggi in Cina, nel 2006, 2007, 2008. Andreas Seibert è un fotoreporter svizzero che vive a Tokyo e pubblica per grandi riviste internazionali. Il fotografo racconta storie della vita quotidiana di una Cina che cambia freneticamente e da diversi anni si interessa al fenomeno dei migranti all'interno della Cina: lo spostamento di 150 milioni di contadini (i cosiddetti "mingong") dalle zone rurali verso le megalopoli. Il cineasta e il fotografo viaggiano attraverso la Cina, da nord a sud e da est a ovest. Seguono anche un migrante durante il suo lungo viaggio che, dalla megalopoli di Guangzhou-Shenzhen, lo riporta nella sua provincia natale, il Sichuan, una zona rurale di grande emigrazione.