

A MILESTONE FILM RELEASE DIRECTED, PRODUCED AND EDITED BY BILLY WOODBERRY SCRIPT AND CINEMATOGRAPHY CHARLES BURNETT ADDITIONAL CAMERA PATRICK MELLY
SOUND RICHARD CERVANTES WITH NATE HARDMAN KAYCEE MOORE ANGELA BURNETT RONALD BURNETT KIMBERLY BURNETT EUGENE CHERRY
RESTORED BY UCLA FILM & TELEVISION ARCHIVE RESTORATIONIST ROSS LIPMAN IN CONSULTATION WITH BILLY WOODBERRY
35MM PICTURE RESTORATION BY THE STANFORD THEATER FILM LABORATORY AND FOTOKEM SOUND RESTORATION BY AUDIO MECHANICS
RESTORATION FUNDING BY THE NATIONAL FILM PRESERVATION FOUNDATION AND THE PACKARD HUMANITIES INSTITUTE DIGITAL RESTORATION BY RE-KINO
MILESTONEFILMS.COM POSTER DESIGN BY SIMPLISSIMUS ©2017 MILESTONE FILM & VIDEO

MILESTONE FILM PRESENTS

~~BLESS~~
~~THEIR LITTLE~~
~~HEARTS~~

Directed by BILLY WOODBERRY

Screenplay and Cinematography by CHARLES BURNETT

Selected for the National Film Registry by the Library of Congress



MILESTONE
film & video

“Mi interessa la realtà dei neri e della nostra situazione. Non solo perché la popolazione nera non ha la sua realtà riflessa nei media – poiché non siamo autorizzati a dare espressione a ciò che conosciamo e sentiamo – ma anche perché il pubblico in questo paese non ne è consapevole. La gente dice che il mio film è come un film straniero, è come un paese straniero.

Ma è a 20 isolati dalle loro case e non sono stati sensibilizzati a volerlo guardarlo, ad avere la curiosità di vederlo e a conoscere la realtà.”

– Billy Woodberry



BILLY WOODBERRY

Billy Woodberry, nato a Dallas nel 1950, è uno degli esponenti della *L.A. Rebellion*, un movimento cinematografico sviluppatosi tra gli anni '60 e gli anni '80 alla UCLA di Los Angeles intorno a filmmaker afroamericani indipendenti come Charles Burnett, Haile Gerima, Julie Dash e Larry Clark.

Woodberry si è laureato alla UCLA nel 1982, dove successivamente ha insegnato. Dal 1989 è membro della facoltà della School of Film/Video e della School of Art del California Institute of the Arts.

Il suo primo lungometraggio, *Bless Their Little Hearts* (1983), è considerato uno dei vertici della *L.A. Rebellion*, influenzato dal Neorealismo italiano e dai registi del Terzo Cinema.

Woodberry è apparso come attore in *When It Rains* (1995) di Charles Burnett e come voce narrante in *Red Hollywood* (1996) di Thom Andersen e *Four Corners* (1998) di James Benning.

And When I Die, I Won't Stay Dead (2015), ritratto del poeta beat nero Bob Kaufman, ha debuttato alla 53. Viennale e al MoMA's Doc Fortnight.

Marseille Après La Guerre (2016) è un cortometraggio documentario sui portuali del secondo dopoguerra, molti dei quali di discendenza africana, e omaggia il regista senegalese Ousmane Sembéne.

Nel marzo 2017 Woodberry ha vinto il Guggenheim Fellows conferito a "individui che hanno già dimostrato capacità eccezionali di borse di studio produttive o eccezionali capacità creative nelle arti".

Il suo ultimo lavoro, la video-installazione *A Story from Africa*, è stato presentato nel 2019 al Berlinale Forum Expanded.

Billy Woodberry vive in Portogallo. I suoi film sono proiettati nei maggiori festival cinematografici e presso prestigiose istituzioni artistiche (Cannes, Berlinale, Viennale, IFFR, MoMA, Tate Modern, Centre Pompidou...).

FILMOGRAFIA

The Pocketbook // 1980, 13 min.

Ashes to Embers // 1982, 120 min.

Bless Their Little Hearts // 1984, 80 min.

When It Rains // 1995, 13 min.

Red Hollywood // 1996, 118 min.

Spirits of Rebellion: Black Film at UCLA // 2011, 45 min.

And When I Die, I Won't Stay Dead // 2015, 89 min.

A Story from Africa // 2018, 32 min.



BLESS THEIR LITTLES HEARTS

USA | 1984 | 84 min | b/n

Regia, produzione, montaggio // Billy Woodberry

Sceneggiatura // Charles Burnett

Direttore della fotografia // Charles Burnett

Operatore aggiunto // Patrick Melly

Suono // Richard Cervantes

Consulenza // Alan Kondo, Tom Penick

// CAST //

Nate Hardman (Charlie Banks)

Kaycee Moore (Andais Banks)

Angela, Ronald, Kimberly Burnett (I figli dei Banks)

Eugene Cherry (Gene)

Lawrence Pierott (John)

Ernest Knight (Duck)

Ellis Griffin (Pasquale)

SINOSI

Bless Their Little Hearts, scritto da Charles Burnett (già autore di *Killer of Sheep*, 1977), è un intenso spaccato di vita afroamericana degli anni Ottanta.

Con un approccio visivo che ricorda la lezione dei maestri del Neorealismo italiano, Billy Woodberry narra le difficoltà della comunità nera a partire dalla sua cellula minima, la famiglia.

Girato nei quartieri popolari di Los Angeles, *Bless Their Little Hearts* racconta i devastanti effetti della disoccupazione in una coppia sposata con figli. Charlie Banks (Nate Hardman) cerca invano lavoro, ogni giorno. Sua moglie Andais (Kaycee Moore) è sfinita dall'accudire i loro bambini piccoli e dai turni estenuanti. Charlie cerca impieghi giornalieri ogni volta che può, tagliando erbacce e pitturando case. Di notte si addormenta nella vasca da bagno.

Recentemente restaurato da Ross Lipman e dalla UCLA Film & Television Archive, *Bless Their Little Hearts* è uno dei film più rappresentativi della *L.A. Rebellion* nonché una delle pietre miliari del cinema indipendente americano. Nel 2013 è stato selezionato nel National Film Registry della Library of Congress.

RESTAURO

Restaurato dalla UCLA Film & Television Archive.

Restauo a cura di Ross Lipman con la consulenza di Billy Woodberry.

35mm Picture Restoration di The Stanford Theater Film Laboratory e Fotokem.

Restauo effettuato dall'originale 16mm b/n negativo A/B rolls e dall'originale 16mm colonna ottica.

Con i finanziamenti della National Film Preservation Foundation e del Packard Humanities Institute.

Restauo sonoro di Audio Mechanics.

Sound Transfers di NT Picture and Sound.

★★ FESTIVAL

Berlin International Film Festival

1984 // Winner: Interfilm Award - Otto Dibelius Film Award

(Forum of New Cinema)

1984 // Honorable Mention: OCIC Award

(Forum of New Cinema)

1984 // Toronto International Film Festival

★★★ PRESS

“*Bless Their Little Hearts* è uno dei film definitivi su Los Angeles; uno studio appassionato della vita e delle pressioni esercitate su una coppia sposata nel quartiere della classe operaia di Watts. Woodberry ha realizzato un’opera rigorosa di intensità e compassione senza pari. [...] *Bless Their Little Hearts* è un'accusa ai brutali effetti della de-industrializzazione su intere comunità abbandonate e affamate di opportunità nel cuore di una delle più grandi città americane.”

– **Tate Modern**

“*Bless Their Little Hearts*, questo meraviglioso sguardo neorealista su una famiglia nera della classe operaia nel South Central LA (1984), è degno di essere collocato accanto a *Killer of Sheep* di Burnett. Raccomandato con passione.”

– **Chicago Reader**

“Il potente *Bless Their Little Hearts* di Billy Woodberry è riconosciuto ormai non solo come una delle pietre miliari del cinema afroamericano ma anche come uno dei più grandi film indipendenti statunitensi degli anni Ottanta.”

– **Harvard Archive**

“La sua poesia risiede nell'esaltazione del dettaglio quotidiano [...] *Bless Their Little Hearts* forma, con *Killer of Sheep*, uno straordinario dittico sul lavoro come crogiolo del personaggio americano sia nella sua abbondanza sia nella sua assenza.”

– **Village Voice**

“Una storia di rottura e discontinuità, la storia di un finale di partita compiuto in una modalità brutalmente introversa di soffocata contemplazione, punteggiata di furie devastanti.”

– **New Yorker**

NOTE DI ROSS LIPMAN

Bless Their Little Hearts rappresenta l'epilogo e il culmine di un filone neorealista all'interno di ciò che viene oggi descritto come *L.A. Rebellion*, che risale a *Several Friends* (1969) di Charles Burnett. Il film di Billy Woodberry racconta gli effetti devastanti della disoccupazione su una famiglia nella stessa comunità di Los Angeles raffigurata in *Killer of Sheep* (1977) e testimonia le devastazioni del tempo nei brevi anni successivi al film di Burnett.

Nate Hardman e Kaycee Moore offrono interpretazioni avvincenti nei panni di una coppia la cui famiglia è dilaniata da eventi al di fuori del loro controllo. Se la salvezza rimane, è nella rappresentazione sensibile della vita di tutti i giorni, che persiste dappertutto.

Nel 1978, quando iniziò la produzione di *Bless Their Little Hearts*, l'allora 34enne Burnett era già un anziano mentore per molti all'interno della comunità cinematografica della UCLA, e fu lui a incoraggiare Woodberry a realizzare un lungometraggio. In un atto di grande fiducia, Burnett offrì al nuovo arrivato una sceneggiatura originale di 70 pagine incredibilmente intima e girò con lui il film. Mise in contatto Woodberry con il suo cast di amici e parenti, molti dei quali avevano recitato in *Killer of Sheep*, consolidando le connessioni dei due film.

Tuttavia, con grande acume critico, si trattenne dal dare ulteriori istruzioni, lasciando sviluppare a Woodberry il materiale, nella regia e nel montaggio. Come Woodberry rivela, "Si tratteneva deliberatamente dal darmi la soluzione alle cose." Il suo primo lungometraggio è un'opera brillante e il risultato è un lavoro d'insieme che rappresenta le visioni cumulative di Woodberry, Burnett e del loro eccellente cast. Mentre la sceneggiatura originale di Burnett poneva enfasi sulla crisi spirituale di Hardman (Charlie Banks), l'allora moglie di Woodberry, al fianco di Moore e Hardman, sviluppò ulteriormente le relazioni domestiche all'interno del film e articolò la rappresentazione di una famiglia che lotta per sopravvivere in un mondo di prospettive che svaniscono rapidamente.

Con sguardo retrospettivo, il finale del film può essere visto come un addio spirituale non solo per Banks, ma anche per Burnett, che si sarebbe allontanato dal suo lavoro neorealista con il suo successivo film, *To Sleep With Anger* (1990); per Woodberry, che passò al documentario; e per Hardman, che lasciò il cinema poco dopo.

Il film rimane una pietra miliare indimenticabile del cinema americano.

[Ross Lipman, archivist e filmmaker di Los Angeles, è specializzato nel restauro di pellicole indipendenti e sperimentali come *Shadows* di John Cassavetes, *Film di Samuel Beckett*, *Crossroads* di Bruce Conner, *The Connection* di Shirley Clarke, *Killer of Sheep* di Charles Burnett e *Bless Their Little Hearts* di Billy Woodberry]

NOTE DI REGIA

JS: *Beh, non hai ancora parlato di Bless Their Little Hearts. In che modo quel progetto ha preso forma e che esperienza è stata realizzare quel film?*

BW: Dopo quel cortometraggio [*The Pocketbook*], ho fatto domanda per l'Independent Filmmakers Grant, che era amministrato dall'American Film Institute. E quel film, quel piccolo film, era forse facile da amare per alcune persone perché... era, spero, senza pretese, ma aveva qualcosa, aveva un sentimento... Era forse grezzo, ma le persone reagivano davvero bene... [...] È una specie di teoria, una cosa brechtiana e tutto ciò che ci leggono in quello... E poi ad altre persone piaceva e sembrava, non lo so, forse non minaccioso o non offensivo, ma

non ci penso in quei termini. Penso che sia solo profondo e non provi a dimostrare nulla, non è un tentativo di mettersi in mostra, e non riguarda me o la mia generazione o le mie preoccupazioni. È come una sorta di piccola lezione sulla vita tra le donne della classe operaia e un bambino piccolo, e mi piaceva questo. Ha pochi momenti.

Quindi, ho fatto domanda per quella cosa all'AFI, e l'ho ottenuta, ed erano all'incirca 10.000 dollari. Nel frattempo stavo cercando di fare un altro film, un terzo film, e pensavo di creare una storia di cui Charles [Burnett] mi aveva parlato: William Faulkner e i suoi racconti. Avevo questa, *Evening*, è una storia strutturata dopo il *St. Louis Blues*,



davvero... Così io e Charles avevamo l'abitudine di guidare fino a Bakersfield e tutto quel genere di posti che cercavamo di trovare e a un certo punto mi dice, "Ehi, ho una storia per te. È una storia su quelle persone che ti piacciono, quei personaggi della classe operaia, quindi la darò a te. Sì, potresti farla. Era un po' lunga, ma potresti farla."

[...] Mi disse che riguardava questi ragazzi - aveva visto questi ragazzi vendere pesce sul ciglio della strada, e ci aveva pensato su, e... aveva scritto questo copione e me lo diede... Così pensai che 10.000 dollari fossero un sacco di soldi, molti soldi. Quindi quel film mi prese. Iniziò e si arrestò per due mesi perché [dopo il primo giorno] un attore si licenziò, perciò dovetti convincerlo perché non volevo rinunciare a lui. Passarono forse tre mesi, ma alla fine tornò e accettò.

JS: *Perché?*

BW: Non lo so. Aveva le sue ragioni, ma... beh, gli abbiamo fatto dipingere l'intero garage [ride] e non sapeva se era parte della recitazione. [...] Ma, comunque, alla fine l'ho riavuto. E abbiamo fatto, direi, il 65-70% delle riprese, e poi, soldi finiti. Per un po' mi limitavo a montare solo quello che avevo, ma poi ho capito che quello che avevo era davvero buono. E poi, per oltre un anno e mezzo o più, non sono riuscito a trovare una sola persona che mettesse dei soldi. Dovevo proteggere la mia roba, che era in laboratorio... dovevo pagare la

bolletta e quel genere di cose... Dopo due anni e mezzo, ho capito come ottenere i soldi e l'ho finito. Ma allora ho ingaggiato un altro ragazzo [direttore della fotografia] perché Charles stava lavorando al suo film e non poteva finire il mio. Ma fu una buona cosa, probabilmente, perché ero determinato a finirlo e a onorare la sua fiducia e l'intero progetto, così l'ho fatto.

[...] L'altra cosa è che gli attori erano così bravi e le riprese erano così belle. All'inizio avevamo un sacco di gente, poi ne abbiamo avute alcune... Un sacco di amici hanno lavorato al film e ci hanno aiutato, e la grande spinta, il 65% più o meno, l'abbiamo avuta. Ma poi convincere qualcuno, qualsiasi finanziatore, che tutto ciò valeva la pena, non è stato certamente facile, non eravamo professionisti, non eravamo degli spacconi, non eravamo abili nel raccogliere denaro, e non eravamo *dentro*. Quelle persone ci hanno fatto alcuni rimproveri taglienti e [ci] hanno ignorati... Quindi ho perseverato perché era un impegno e l'ho completato.

Non era per la scuola, perché dopo che la mia commissione guardò venti minuti, dissero: "Puoi avere la laurea". E dissi... "Non mi interessa quello." ... Se non finisco ciò che ho iniziato [e prodotto] in una versione accettabile per i miei colleghi, per i miei amici e me stesso, allora ho fallito, perciò questa è stata la cosa che mi ha motivato.

JS: *Speravo potessi parlare un po' della musica nel film.*

BW: Oh, la musica... c'è una fonte. È un disco, una registrazione di Archie Shepp e Horace Parlan intitolata *Trouble in Mind*, e poi ce n'è un'altra intitolata *Going Home*. E una è blues classico, l'altra è spirituale; canzoni degli schiavi, come li chiama Archie. Ma questo è puramente classico, musica americana e musica nera. È fondativa, no? E avevo quella musica. La ascoltavo e la cercavo sempre. Poi la mia ex moglie mi disse: "Perché non la provi?" Perché avevo la macchina a casa mia e stavo facendo il montaggio.



Così l'ho trasferita e ho iniziato a provarla, su sua insistenza. E... ha iniziato a conferire molto. Ha dato pienezza e cose essenziali a quella cosa, quindi è così che ci sono arrivato. Ed è anche la cosa di cui i personaggi più o meno parlano, il sacro e il profano, il piacere e il dovere, il genere di cose materiali e spirituali, e perciò è centrale per l'esperienza umana, e l'esperienza dei neri è spesso implicita in quella musica e realizzata in quella. È così che sono arrivato a quella musica, e

Archie Shepp diceva: “Quando suonavo quelle canzoni ero in lacrime, e non sapevo perché, semplicemente le sentivo”. Erano canzoni degli schiavi.

perché Archie era un uomo – aveva 44 o 45 anni quando registrò quella musica – ed era stato un rivoluzionario del free-jazz, un agitatore. Diceva che quando suonava, a 44 anni, iniziava a riflettere sulle cose a un livello più profondo.

JS: [...] *Puoi parlare un po' di dove è stato mostrato il film, specialmente cosa succede quando il tuo lavoro va in Europa, quando ricevi attenzione da persone diverse? Perché sono curioso di sapere a chi hai pensato in termini di pubblico per i tuoi film e forse come lo raggiungi quel pubblico, come raggiungi un pubblico diverso?*

BW: Una cosa che ho pensato è che fosse un film in parte sulla disoccupazione, e ho avuto collaboratori che militavano in gruppi di sinistra e organizzazioni politiche che organizzavano i disoccupati. E i miei amici mi hanno aiutato. Parlavamo di questo, cos'è un disoccupato? Qual è l'esercito di riserva del lavoro e il concetto marxista, no? E dove si inserisce questo ragazzo? Hai il galleggiante, il latente e lo stagnante. E tu non vuoi raggiungere lo stagnante. E tutti questi eserciti di riserva, questa gente senza lavoro, i disoccupati, agiscono come una disciplina anche per le persone che hanno un lavoro, perché prenderanno il tuo lavoro. Ma vuoi essere uno di loro?

[...] C'erano questi progetti di centri di media art finanziati dal governo federale, e c'erano agenzie in tutto il paese e stavano mostrando questi film. Ho pensato, okay, potrebbe trovare posto lì. L'altro piccolo film [*The Pocketbook*] e i film di Charles e degli altri ragazzi stavano iniziando a circolare. Non ho finito il film fino all'83, quindi ci è voluto del tempo, anche per loro. Ma la gente

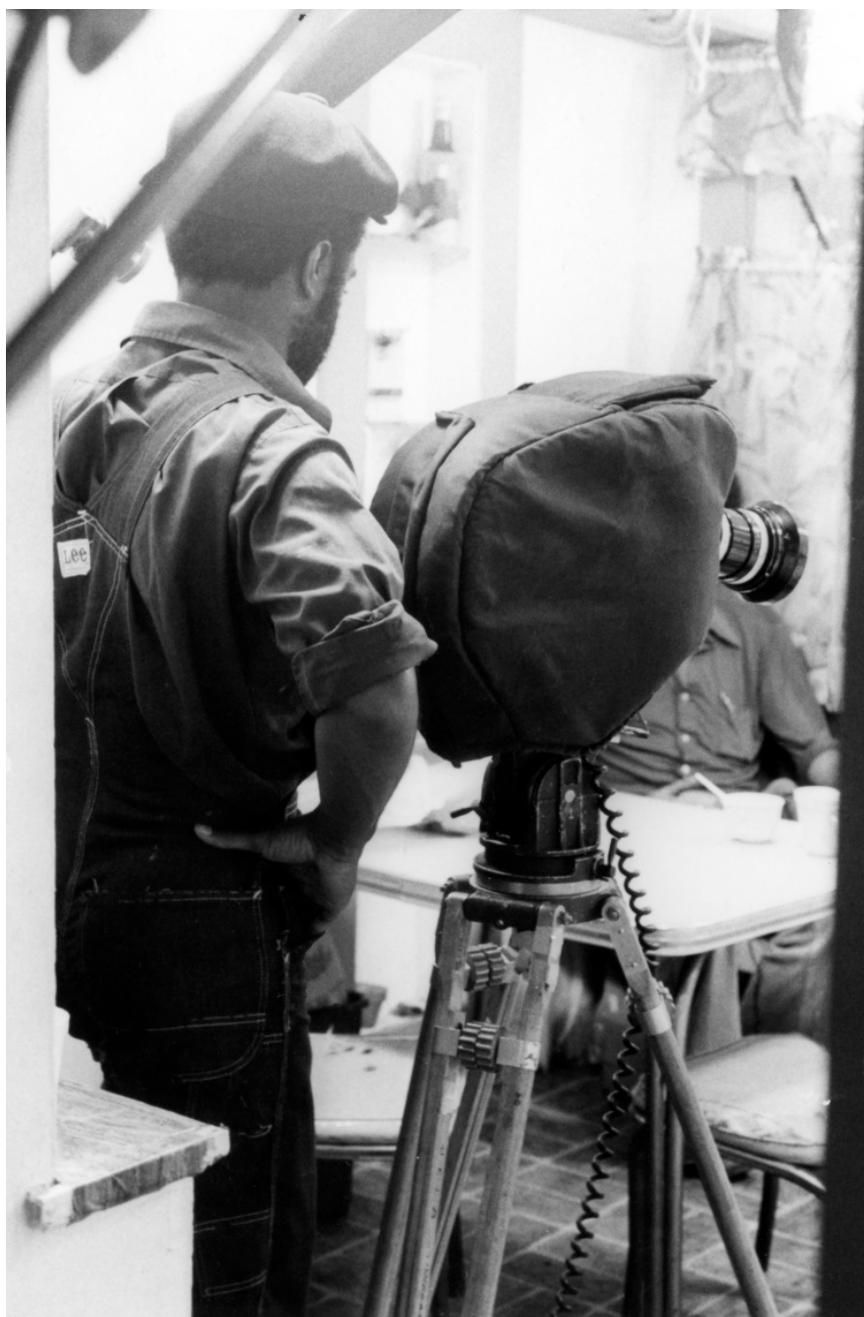
cominciava a vedere [i film], quindi mi sono detto, va bene, potrebbe essere proiettato in quei posti dove hanno già proiettato gli altri. [...] Ma poi, a dire la verità, non ci abbiamo pensato tanto. Abbiamo solo pensato, sì, alle persone piace il cinema, ma anche le persone che pensano che i film siano uno strumento organizzativo, pensavamo, anche loro sono fantastici. Così è stato. Nessun altro grande sospetto o altro, no?

Ma poi Julie [Dash] e alcuni altri amici... c'era una sorta di interesse crescente in questi college, università eccetera [...] Ai tempi di *Bush Mama* e *Passing Through* – meno di *Killer of Sheep* – quei film andarono al mercato dell'Independent Feature Project di New York. E i programmatori e i curatori dei festival europei e dei gruppi, vennero per... vedere i film indipendenti americani e scoprirono [questi] film black. Erano incuriositi e colpiti, e sospettarono che potessero essercene degli altri. Così nel 1980 accaddero due cose: Pearl Bowser e questa amica di Parigi, Catherine Ruelle (negli anni è diventata un'amica), fecero un progetto nell'81... Dove molte delle persone che invitarono erano amici di qui – Charles, Ben, Larry e altri. Andarono a Parigi e mostrarono il film a un pubblico giovane al Centro FNAC, al tempo sapevo della sua esistenza. Nel 1981 Charles partecipò alla Berlinale. Sapevo che esisteva, ma non potevo immaginarlo, capisci cosa intendo? [...] Aprirono la strada, e il mio lavoro è cercare di continuare affinché

rimanga aperta. E forse rendersi conto delle possibilità di quella cosa.

[...] Quindi nell'83 lo abbiamo inviato alla [proiezione] dei lungometraggi indipendenti e... Catherine Ruelle allora rappresentava un festival in Francia, a nord di Parigi. Amiens. E volevano il [mio] film, ma non erano sicuri di volerlo per la competizione. Ma lo volevano e volevano invitarmi. [Era] la mia prima volta, quindi dissi

"okay". E così è stato mostrato lì e poi c'è stato un altro festival a Nantes, il Festival dei Tre Continenti, e Charles stava andando lì, e Hudlin e Van Peebles e alcuni di loro erano stati lì prima... Un amico algerino che aveva lavorato a *Illusions* [di Julie Dash], Omar, li aveva contattati, o in qualche modo mandò a loro il film, e così mi invitarono ad andare lì dopo l'altro festival.



[...] A Nantes era presente il direttore principale del Forum dell'International Young Cinema di Berlino, Ulrich Gregor. Stava guardando e pensando ai film. E Catherine e altre persone insistettero sul fatto che avrebbe dovuto prenderlo e lui era aperto al riguardo, ma poi è venuto a parlarne. È venuto alla conferenza stampa per parlarne. E io ho parlato della nostra esperienza qui, e ho parlato di come il gruppo di cui ero parte... Larry, Charlie, Haile e gli altri... Come hanno organizzato all'interno della scuola, era quasi un'altra causa per noi, e come loro supervisionavano il tuo lavoro e come impostarono lo standard e come il

cinema per noi era il cinema dell'Asia, dell'Africa, dell'America Latina, e quanto fosse importante. Quanto è importante il cinema imperfetto di Julio Garcia Espinosa, del Terzo Cinema, di Fernando Solanas e di Octavio Getino. E come abbiamo avuto dal '74, con Teshome Gabriel, tutta una serie di programmi e li abbiamo mostrati all'interno della scuola. Per vedere al di là dei nostri interessi e il nostro interesse per la nostra idea sulla cultura cinematografica e su ciò che era di valore. Gli è piaciuto, così ha mandato un invito e lo ha pubblicato nel catalogo ed è stato pubblicato in molti altri luoghi. Altre persone lo hanno preso direttamente da lui.

Berlino è stata importante... Le persone erano generose. Andò in molti posti. Non immaginavo. Ma Julie [Dash] disse, "Okay, questo ti cambierà la vita." Questo è ciò che mi diceva quando ero bloccato – fallo e basta... Ciò che era strano a riguardo, e te lo dico perché stavo scherzando con Haile [Gerima], è che era insolito per un film essere presentato a Berlino ed essere accettato a Cannes...

Per quel che mi riguarda non lo vedo come un grosso problema, ma quello che è successo è che ha esteso a noi un altro posto che potevamo

raggiungere. E io dico "noi"; perché dico noi?... Ma quello che è accaduto è che Haile è andato a Cannes, e poi Larry [Clark] è andato a Le Carnot e poi Charlie [Burnett] è andato al primo Oberhausen. E questa è una storia interessante, perché è arrivata attraverso il fratello di un compagno di classe, che mi ha chiesto... Non avevo qualcosa di pronto. Non avevo finito la post sul film *The Pocketbook*, così Charlie aveva questo film di cavalli [*The Horse*], e gli dissi, Charlie, devi inviarglielo, così Charlie lo manda e poi mi chiama: "Indovina chi

ha vinto?" [ride]... È stato mostrato in molti posti – Rotterdam, e quei posti lì, giusto? Ma quel che succede è che se aggiungi un altro contatto... allora va bene. Questo è parte del progetto collettivo. Individualmente può andare bene, ma

appartiene a quel progetto... e senza questa cosa, non sarebbe stato fatto... Avevamo il contesto, i contatti, avevamo i mezzi, e avevamo l'esempio, e avevamo l'un l'altro, e abbiamo avuto il privilegio di trovarci in un posto dove potevamo pensare a cose che non avevano motivo di esistere tranne per il motivo che volevamo farlo.

JS: *E tu lo sottolinei quando parli del "noi", perché penso che sia una delle cose difficili che noi, come studiosi, affrontiamo quando cerchiamo di*

“Come il cinema per noi era il cinema dell’Asia, dell’Africa, dell’America Latina, e quanto fosse importante. Quanto è importante il Terzo Cinema”

capire come parlare di tutti voi come gruppo, e quindi forse un modo per chiederlo sarebbe chiederti di questo termine, L.A. Rebellion, e cosa ne pensi, perché questo è il termine che pare riscontrare più successo, una sorta di misura di come la gente pensa a voi come a un collettivo.

BW: Questa è la cosa... Se ricerchi Nouvelle Vague, se cerchi Nuovo Cinema Tedesco, se cerchi L.A. Rebellion... ciò che trovi è che questi termini, idee e tipi di nomi unificanti o di designazioni, molto spesso provengono da critici, studiosi, persone che stavano pensando e cercando di concepire la connessione e la relazione tra cose simili – potrebbe essere diverso nei particolari, ma c'è qualcosa di coerente o sembrano stare insieme. Oppure diventa un modo utile per

orientare il pubblico o le persone del futuro verso quello. Così lo inventano, e allora diventa utile o fa presa, come si suol dire.

In questo caso ciò che è successo, si conosce l'origine del termine, ma a volte anche il paesaggio culturale, il momento e il contesto è importante. Era forse nel 1986-87, non sono sicuro di quando è successo, ma John Hanhardt, che era il curatore del Whitney e connesso alla Fondazione Rockefeller... è stato un momento nel cosiddetto cinema indipendente sperimentale o modo di pensare all'avanguardia – un modo per concepire e pensare al progetto di film e video... Quindi Clyde aveva scritto al riguardo – scrisse di Larry, scrisse di Haile, e lo fece in *Black Collegian*, penso, dove aveva una specie di colonna. Penso fosse lì, non in *Black Scholar*, giusto?



JS: *In Black Collegian, corretto.*

BW: Faceva delle specie di profili come quello. Allora era un insegnante a Tufts. E aveva gestito una società cinematografica, lui e sua moglie e gli amici a Berkeley, per qualche tempo. Così pensava al cinema... Clyde e Manthia Diawara, e tutti loro, avevano l'abitudine di venire... Teshome era una delle prime persone nella teoria dei film e degli studi cinematografici ad essere pubblicato e ad essere influente. Ed

erano nella Letteratura inglese, comparativa, e volevano essere nel cinema, che è un loro diritto. Ma aveva l'abitudine di andare e venire al caffè con Teshome, come molte altre persone, e

assorbire le cose e trovare idee provocatorie, e questo è un po' come sono stati incoraggiati a unirsi e a impegnarsi in questo genere di cose. [...] E altre persone in qualche modo hanno portato alcune di quelle cose sul mercato, davvero [ride]. E va bene. Penso sia abbastanza conosciuto per quel che è successo, ma le persone dovrebbero essere informate, okay, perché non avevano e non hanno una formazione al riguardo, e qualche volta questo si riflette in errori che fanno sulle concezioni del cinema.

[...] Allora cosa dico? Dico bene, perché cosa succede?... Questo è il suo concetto, ok? Si è rivelato essere un concetto utile, non solo per lui, ma è stato almeno un modo per cui ciò che accadeva veniva registrato o riconosciuto in qualche modo. E il sospetto che poteva essere di qualche interesse o significativo è stato stabilito da lui e quel documento che esiste, che può essere consultato, e che può essere usato, e i programmatori e altre persone e altri studiosi hanno

perseguito il loro interesse in questo... quindi si rivela in qualche modo utile. Poi saltiamo tutti questi anni, quasi 30 anni, e viene usato perlomeno per inquadrare e organizzare e comunicare alle

fondazioni d'arte e al mondo del cinema in qualche modo informate; un progetto che proponi, giusto? Sembra servire a questo...

[Da L.A. Rebellion Oral Histories: Billy Woodberry: Bless Their Little Hearts. *Per gentile concessione della UCLA Film & Television Archives.*

Video-intervista registrata nel giugno-luglio 2010]

“Questo è parte del progetto collettivo. Individualmente può andare bene ma appartiene a quel progetto... Avevamo il contesto, i contatti, avevamo i mezzi, avevamo l'esempio e avevamo l'un l'altro.



THE POCKETBOOK

USA | 1980 | 13 min | b/n

Regia // Billy Woodberry.

Assistente di produzione // Bobby Roth

Slate // Sonja Bocha

Camera // Mario da Silva, Gary Gaston, Charles Burnett

Assistente operatore // Ciro Cesar

Suono // Vera da Silva

Dedicato a // Langston Hughes, Sidney Meyers, Helen Levitt,
Gladys Woodberry

Ringraziamenti speciali // Ed Brokaw, Derek Scott, Phil Keretski

// CAST //

Ella "Simi" Nelson // Ray Cherry // David Jenkins

Al Williams // Christopher Thompson // Phillip Weatherspoon

SINOSI

Nel corso di uno scippo mal riuscito, un ragazzo si interroga sul corso della sua vita in questo adattamento del racconto *Thank You, M'am* di Langston Hughes.

RESTAURO

Restaurato dalla UCLA Film & Television Archive.

Restauro a cura di Ross Lipman con la consulenza di Billy Woodberry.

35mm Picture Restoration di The Stanford Theater Film Laboratory e Fotokem.

Con i finanziamenti di The Andy Warhol Foundation.

Restauro sonoro di Audio Mechanics.

Sound Transfers di NT Picture and Sound.

Restauro digitale di ReKINO

Con i finanziamenti di Milestone Film & Video.



NOTE DI REGIA

BW: L'altra cosa che ho imparato, perlomeno in cui sono arrivato a credere e ad accettare, è che se vuoi parlare di politica nel cinema, almeno per me, non era così interessante essere tanto diretto. Ricordo questo regista giapponese, era un ragazzo comunista, ma era un regista noto e di successo. Diceva: "In politica, sì, sono radicale, ma nel cinema, voglio essere come Cechov. Non voglio essere scoperto su questa cosa.

Voglio essere attento, preciso, calmo, umano".

Leggendolo, riflettendoci su, ho iniziato a leggere molto.

Naturalmente in quel recupero della letteratura nera, incontri molto spesso Langston Hughes

e ha un fascino e uno charme straordinari perché è chiaro, è lirico, è bello, è il blues, è doloroso, e così ha iniziato a piacermi davvero molto. E poi dopo che Peter [Blue] girò quel film sulle scarpe; sul ragazzino che deve andare in tribunale e sta cercando di svignarsela e fugge dal suo problema e forse continua quella vita, e sua madre, Cora [Lee Day], il suo ruolo è quello di assicurarsi che quel ragazzo vada in tribunale e affronti qualsiasi cosa debba affrontare, è la teoria che bisogna affrontare, ma non scappare. Mi

piaceva. Era semplice, era bella, era forte, era nera, senza un sacco di dichiarazioni. Era solo reale. Ho pensato, sì, mi piace.

Così ho trovato la storia di *Thank You, M'am* e ho pensato, farò quella cosa su un ragazzo che scippa la borsa di una donna e la donna si rivela essere diversa da come lui immagina, e lei sa chi è, ma lui non lo sa. Non c'è modo perché lui possa

sapere cosa succederà a causa di questo incontro, e questo mi ha semplicemente commosso. Volevo recuperare qualcosa della mia infanzia e della nostra crescita e dei nostri modi pericolosi di giocare. Mi

piaceva quel paesaggio industriale lungo la Alameda Boulevard, perché lavoravo... in una fabbrica di Santa Fe Boulevard, nel cuore della cintura industriale, come quella. Ho sempre amato quel paesaggio, perciò quando è arrivato il momento di fare quel film, sapevo che c'era un cantiere ferroviario abbandonato, e sapevo che c'erano binari ferroviari, e c'erano posti dove giocare, e sapevo che in quei vagoni si poteva trovare quella lattina e si potevano fare dei fischi, cosa che i bambini della mia zona facevano sempre.

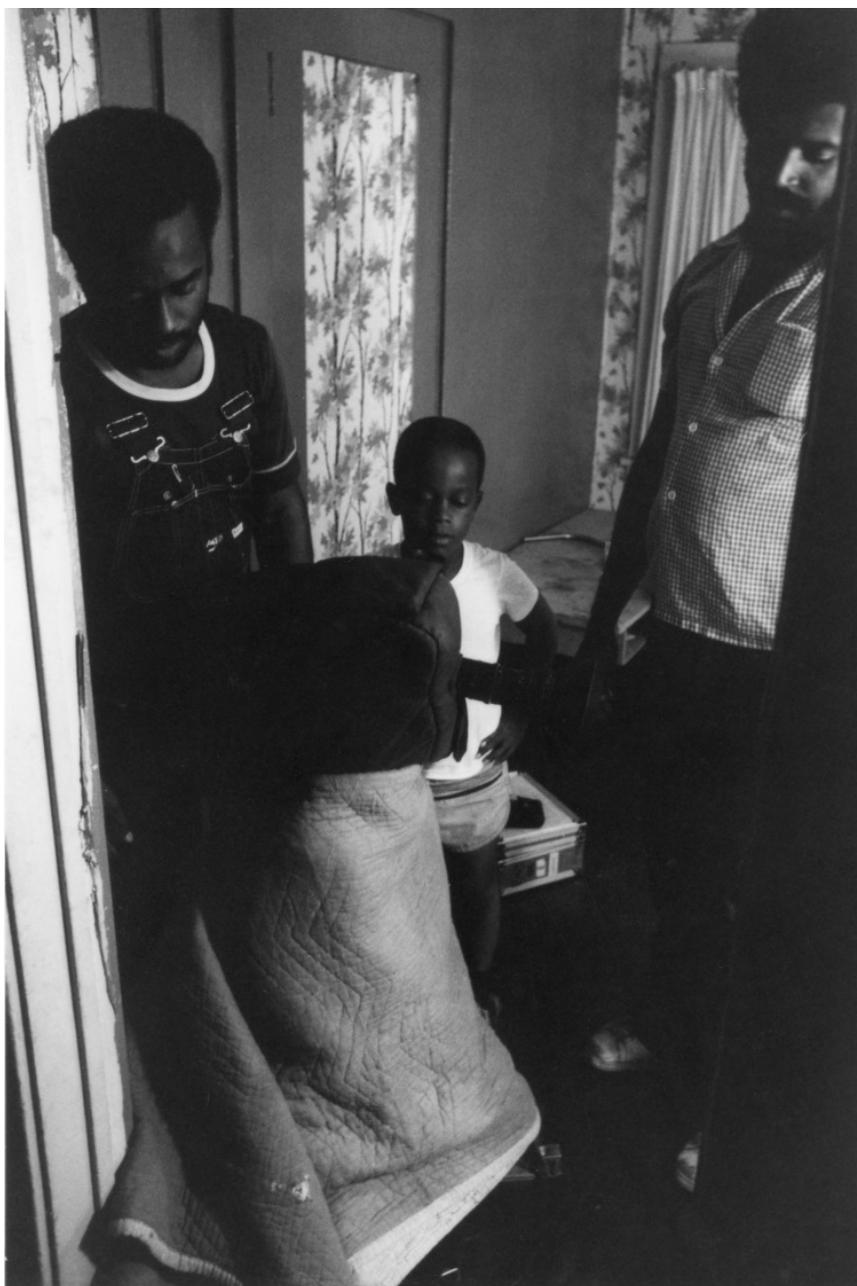
In quel recupero della letteratura nera incontri molto spesso Langston Hughes e ha un fascino e uno charme straordinari perché è chiaro, è lirico, è bello, è il blues, è doloroso, e così ha iniziato a piacermi davvero molto.

C'era un deposito ferroviario dietro la mia grande scuola elementare, ed era pericoloso, i ragazzi più avventurosi lo avrebbero fatto, e sapevo che suscitava una sorta di tensione. Quindi volevo farlo.

Avevo bisogno di un ragazzo e avevo bisogno di una donna – una donna anziana – quindi, dove li ho presi? Ho scelto la donna grazie ad Haile, Larry Clark e gli altri. Si chiamava Simi e non era una donna così anziana nello stile. Era, penso, forse un'infermiera o qualcosa del genere, ma aveva studiato recitazione alla PASLA [Performing Arts Society of Los Angeles]. È lì che conducevano i loro workshop, e questi ragazzi insegnavano cinema lì, e quella era una parte importante della palestra e della cultura delle arti performative di Los Angeles.

Aveva fatto quei film, e così quando ebbi bisogno di lei, glielo chiesi, e poi c'era un altro ragazzo che era a scuola con noi chiamato Bobby Roth, aveva fatto un film intitolato *Independence Day*, sulla vita di un operaio nero e la sua ragazza, e quella donna – la ragazza del suo personaggio principale – aveva un

figlio di dodici anni. Lo scritturai, perché penso fosse apparso brevemente in quel film, ma aveva il volto, la personalità, e così lo scelsi, ma presi molti amici con lui. In realtà, ho preso con me i bambini, li ho fatti giocare e abbiamo girato la scena. Mario [DeSilva] girò la prima parte per me e mi aiutò a pensare alla messa in scena e alla drammaturgia e alla sgridata. Ma capii, mi misi al lavoro e lui girò. E mi dissi, okay, il ragazzo principale che reciterà il



dialogo e che farà il resto del film verrà fuori se li metto in grado di fare delle cose. E quel giorno arrivò con un piccolo cappello derby, ed ebbe la capacità di essere presente e riservato allo stesso tempo. Stava succedendo qualcosa in lui che andava bene. E così abbiamo fatto, e da quel materiale l'ho scelto. E poi ho girato la scena in cui lui ruba la sua borsetta e poi lei lo acciuffa e vanno insieme a casa, e lui pensa che forse lo farà entrare, ma poi lei gestisce la situazione in un altro modo. Gli fa un grande discorso, ma gli confessa che non è perfetta e che ha fatto delle cose che non gli avrebbe detto e tutto il bellissimo dialogo che ha scritto.

Ora avevo – ci stavo pensando – avevo tre cameramen per quel film perché Mario tornò in Brasile e comunque non avrebbe fatto tutto, e poi avevo Gary, che andava bene... Gary Gaston. Era qui quando sono arrivato. Lo fece, ma non era il migliore. Non era il genere di cose migliori che sapeva girare, e poi Charles lo finì. Abbiamo rifatto alcune cose, ma quella andò bene...

Ora, l'altra cosa è, i nostri coetanei, il contesto, le persone che erano qui quando noi eravamo qui – non eravamo le uniche persone che stavano cercando di fare qualcosa, e non eravamo soli, e non eravamo senza interazione con altri studenti. Avrebbe potuto essere più selettivo, e prendere decisioni personali e sviluppare relazioni con varie persone, ma anche questo era importante. C'era un gruppo che

aveva deciso di fare film collettivamente. Phil Kuretsky è stata la fonte di quella cosa, e poi quelle persone hanno fatto un film nella fabbrica di piombo a South Los Angeles chiamata Lead Smelter con un gruppo rivoluzionario che stava lavorando con quei sindacati. I lavoratori e le loro mogli, le donne, la cara amica di Haile, Mickey Gleason, uno dei film che lei e un gruppo di donne hanno fatto, riguardavano le donne in prigione. E questi giovani stavano pensando, studiando e mettendo in pratica – e quel film, hanno deciso di farlo insieme. E gli altri stavano facendo pace. Ma quello che voglio dire è che se tu fossi in quel tipo di contesto, potresti... c'erano dibattiti, scambi e desideri di trattare qualcosa in modo differente. Ricordo che Charles diceva che, in parte, *Killer of Sheep* nacque dall'idea che i colleghi a scuola pensassero che, va bene, se vedi un lavoratore in fabbrica e riesci a convincerlo, allora puoi cambiare le cose. E diceva: "Però volevo suggerire che non è così semplice". Così l'intera cosa che ho cercato di mostrare era un dialogo, in un certo senso, ma attualizzato attraverso il film e non ridotto a una lezione o a un'illustrazione.

JS: *E hai intitolato quel film Thank You, M'am, o avevi un titolo diverso?*

BW: No, l'ho chiamato *The Pocketbook*. Ho pensato che in qualche modo volevo fosse un mio film perché pensavo a mia nonna, e anche io avevo dato alla donna un



lavoro che aveva un tempo, lavorando in una lavanderia... E ho pensato al ragazzo, ho pensato, come ti dicevo, ho pensato all'ambiente vicino a casa mia e vicino al mio progetto e alla mia scuola. E le macchine ferroviarie e tutto il resto, questo è il modo in cui l'ho pensato, queste sono le immagini che avevo. E molto semplicemente, l'ho fatto – è molto semplice, forse troppo semplice per alcune persone. Ma quel che è successo è... Va bene, dove metterò in scena il furto? C'era un grande negozio di Bekins su Crenshaw e Pico, e quel negozio di Bekins aveva una vetrina, il che significava che la luce usciva e che lei poteva

camminare e ammirare alcune cose che erano dentro. E nella sua distrazione, questo ragazzo sarebbe uscito e avrebbe cercato di afferrare la sua borsa, ma poiché è più grossa, è come Chaplin che cammina. Questo era il mio pensiero; è come se Chaplin si allontanasse alla fine di *City Lights*... Questo è esattamente ciò che pensavo, ed è esattamente come l'ho fatto. Non devo portare una sola luce; non devo fare alcuna richiesta complicata di permesso o cose del genere. Ho usato il bus, ho usato le luci del bus [applausi], e l'ho fatto, quindi è quello che ho imparato, è quello che ho fatto. Poi alla fine, ti senti come... stavo imparando tutto, ho imparato come dirigere con quel

tipo di recitazione, dove non stanno impiegando molto il metodo e tutto quel genere di cose. Avevano cose molto semplici da fare, ma c'era bisogno di qualcosa alle loro spalle. E quel ragazzo sapeva farlo; era sensibile. Era sensibile alle circostanze in cui lo mettevi, e lui avrebbe risposto... in lacrime o qualcosa di simile, ma tu lo mettevi in una situazione in cui non poteva parlare, e lui avrebbe potuto sentire. Era un ragazzo interessante.

JS: *È qualcosa che hai imparato dalle tue lezioni, imparando a lavorare con gli attori?*

BW: L'ho imparato guardando dei film e l'ho capito dagli amici. Ho imparato alcune cose da Charles. Non ho mai preso degli attori da regia per i film. Li ho presi guardando i film e penso, forse perché ero lento, ho preso tutte quelle cose sulla teoria [del] primo piano che vedi nei primi film sovietici e nei primi film muti. L'ho preso a cuore e creduto ingenuamente, perché non mostrarlo invece di tentare di farglielo dire, quindi, in qualche modo, volevo che le immagini fossero a volte come piatte e meravigliose, ma l'ho amato.

Ricordo il lavoro sull'altro film con Charles [*Bless Their Little Hearts*]. La mia ex moglie mi ricordava sempre che si tratta di un linguaggio plastico e di personaggi; [se] non sono il tipo,

lo rimuovi. È un personaggio, non sentirà nulla. Lui non è quel ragazzo. È un personaggio. In questo è ciò che lo rende un film; lo rende il vecchio film che hai visto. Quello non è il tuo tempo [e] non puoi riportarlo indietro. Ciò ti consente – anche se lavori nel presente – di stabilire la cosa formale, la distanza. Ma, sai, è perlomeno un modo di pensarci, e in qualche modo, sì, io aspiro a quello, ma non lo so sempre. A volte, quando si tratta di un'immagine davvero piatta, è bidimensionale, ma in qualche modo qualcosa ne viene fuori, oppure puoi leggerci qualcosa dentro, ma solo questo, gli occhi o

qualcosa del genere. Sì, questo va bene.

Ho letto tutti quei libri: Béla Balázs, la storia del primo piano e il ruolo del primo piano, la teoria del cinema muto e il resto. Ho pensato, perché no?

Ho imparato molte cose pratiche e utili da Charlie, da Haile, dagli altri, e dal lavorare sui film di altre persone, e guardando come lo realizzavano, e quel genere di cose. Sì, è praticamente così. Cosa ho lasciato fuori?

[Da Oral History on The Pocketbook. Per gentile concessione della UCLA Film & Television Archives. Video-intervista registrata nel giugno-luglio 2010]